

Vierteljahrsschrift

für

MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von

Friedrich Chrysander, Philipp Spitta

und

Guido Adler.

Fünfter Jahrgang

Preis 12 Mark.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1889.

Inhalt.

I. Selbständige Abhandlungen.

II. Kritiken und Referate.

III. Notizen.

IV. Musikalische Bibliographie.

V. Namen- und Sachregister.

Fundamentbuch von Hans von Constanz.

Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels im 16. Jahrhundert

von

Carl Paesler.

Die Universitätsbibliothek zu Basel besitzt unter F. I. 8. eine werthvolle Handschrift aus dem Jahre 1551, auf deren Titelblatt folgendes sich aufgezeichnet findet:

Abschrifft
M. Hansen von Constantz, des wyt
beriempten Organisten fundament buch
ſinen kinden verloßen.
Bonifacii Amerbachii
Basiliensis.
M. D. LI.

Von diesem Fundamentbuch machte bereits im Jahre 1876 in den »Monatsheften für Musikgeschichte«[1] eine kurz gefaßte, aber doch genügend ausführliche Anzeige der Oberbibliothekar der Baseler Universität, Dr. Ludwig Sieber. Auffallender Weise scheint seine Mittheilung keine besondere Beachtung gefunden zu haben, selbst A. G. Ritter gedenkt in der »Geschichte des Orgelspiels«[2] jener Handschrift gar nicht, was nur darin seine Erklärung finden kann, daß er dieselbe nicht gekannt hat. Denn das Fundamentbuch ist für die Geschichte des Orgelspiels am Ausgang der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts von so großer Bedeutung, daß der genannte Historiker einer Würdigung desselben sich sonst nicht hätte entziehen können.

[1] Robert Eitner, M. f. M. Jahrg. VIII, Nr. 2. S. 23—24.

[2] Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. Leipzig, Hesse. 1884.

Der hohe Werth, welchen die Handschrift für die Musikwissenschaft besitzt, beruht zum Theil darin, daß sie für die Zeit, in welcher das Orgelspiel und die Orgelkomposition eine künstlerische und selbständige Entwickelung zu nehmen begannen, das älteste Dokument ist, welches über die Spielmethode und das Verfahren bei der Komposition, insbesondere bei Bearbeitung von Gesängen für Orgel unmittelbar durch eine theoretische Abhandlung und Anleitung ausführlichen Aufschluß giebt. Von nicht geringerer Wichtigkeit ist, daß die den umfangreichen zweiten Theil des Fundamentbuches bildenden Orgelstücke von Hans Buchner, dem hervorragendsten Vertreter der Hofheimerschen Schule, herrühren. Erhalten wir doch infolge dieses günstigen Umstandes nicht nur eine sichere Anschauung von dem Stande der deutschen, vornehmlich der südwestdeutschen Orgelkunst gegen Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, wir gewinnen, was bisher nur in beschränktem Maße möglich war, auch ein klares Bild davon, welche Beschaffenheit die Orgelkunst des besonders von dem bedeutenden zeitgenössischen Musikschriftsteller Luscinius[1] hoch gepriesenen und gefeierten Lehrers und Meisters Paul Hofheimer[2] gehabt hat. Endlich aber und hauptsächlich ist die Handschrift deshalb werthvoll, weil sie eine empfindliche Lücke ausfüllt, die bisher für die Zeit von 1525 bis 1570 in der Geschichte des Orgelspiels bestand, indem nämlich gerade Südwestdeutschland damals die Stätte war, an welcher die Orgelkunst eifrig gepflegt wurde und welche den weiteren Entwickelungsgang dieses Kunstzweiges noch auf längere Zeit hin bestimmte.

Hieraus ist ersichtlich, daß das Fundamentbuch in hohem Grade Anspruch darauf hat, in der Geschichte des Orgelspiels einen Platz zu erhalten, sowie daß sein Inhalt selbst verdient, weiteren Kreisen leicht zugänglich und bekannt zu werden. Beides zu ermöglichen versucht nun die vorliegende Arbeit, sie begnügt sich daher nicht mit einer ausführlichen Beschreibung und historischen Würdigung des Inhalts der Handschrift, sondern veröffentlicht auch wenigstens einen großen Theil desselben. Es erschien zweckmäßig, die Arbeit in vier Abschnitte zu gliedern: der erste enthält die Beschreibung der Handschrift, im zweiten folgt die theoretische Abhandlung des Fundamentbuches in originalgetreuer Vollständigkeit und mit kritischen und erklärenden Anmerkungen versehen, der dritte Abschnitt giebt eine historische Würdigung der Schrift und reiht sie in den

[1] Vergl. dessen »*Musurgia*«, *Argentorati* 1536, S. 15 ff.

[2] Hofheimer lebte von 1459—1537.

Zusammenhang mit der zeitlich vorhergehenden und folgenden Litteratur ein, der letzte veröffentlicht eine Anzahl Kompositionen aus dem Fundamentbuch.

Zuvor aber wird es geboten sein, über die Person, das Leben und Wirken des Hans Buchner, dessen Identität mit dem Verfasser des Fundamentbuches, wie ihn das Titelblatt nennt, »Magister Hans von Constantz«, angenommen werden muß[1], zusammenfassend mitzutheilen, was bisher bereits bekannt war und etwa neues sich ermitteln ließ.

Der Name dieses Orgelmeisters findet sich in den Handschriften und Drucken des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, welche denselben theils durch bloße Erwähnung, theils zugleich durch Aufnahme von einzelnen seiner Kompositionen der Nachwelt überliefert haben, verschieden aufgezeichnet. Die älteste mir bekannte Handschrift[2], von dem Freiburger Organisten Hans Kotter für Bonifacius Amerbach, den durch seine humanistischen Bestrebungen bekannten Professor der Rechte an der Universität Basel, ungefähr in den Jahren 1513—32 angefertigt, enthält drei Kompositionen von Buchner, deren erste als Autor »M. H. v. Constantz«, zweite »I. B.«, dritte »J. b. zu Constantz« angiebt. Eine Handschrift der Wolfenbütteler Bibliothek aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nennt als Komponisten eines dreistimmigen Liedes (»Entzind bin ich«) M. Hans Organista Constanciensis. Leonhard Kleber bezeichnet in seinem Tabulaturbuch[3] unseren Orgelmeister bald mit »H. P.«, bald mit »HB«, je einmal mit »J. P.« und »Jo. puchner«.[4] Der nächste, welcher Buchner's gedenkt, ist Luscinius. In der »Musurgia« nennt er ihn *Joannes Buochner apud Constantienses* und begnügt sich nicht damit, ihn unter den Schülern Hofheimer's anzuführen, sondern bekundet zugleich auch seine große Achtung und innige Verehrung, welche er jenem wie den übrigen

[1] Die Gründe für diese Annahme sind theils aus dem unmittelbar Folgenden von selbst ersichtlich, theils gehen sie aus späteren Bemerkungen in dieser Arbeit hervor.

[2] Sie befindet sich in der Baseler Universitätsbibliothek unter F. IX. 22. Der Verfasser derselben, Hans Kotter aus Straßburg — nicht Kolter, wie er bisweilen genannt wird — war bis 1536 Organist in Freiburg im Üchtland, darauf »Leermeister« zu Bern. Wie Buchner hat er bei Hofheimer Unterricht genossen.

[3] Diese handschriftliche Orgeltabulatur ist in den Jahren 1520—24 entstanden und Eigenthum der Kgl. Bibliothek zu Berlin geworden.

[4] Daß mit H. P. Buchner gemeint ist, hat sich mir aus dem bearbeiteten Lied »Mein müterlin« ergeben, welches in der ursprünglichen Gestalt mit der Autorangabe Buchner's in einem Druck sich befindet, der im folgenden bald näher bezeichnet wird. Was »HB« betrifft, so stütze ich mich auf die völlig berechtigt erscheinende Annahme von Ritter, Gesch. d. Orgelsp. S. 104.

genannten Schülern wegen ihrer vortrefflichen Begabung und ihres edlen Charakters zollt.[1] In den gedruckten »100 dreistimmigen Gesängen«[2] aus dem Jahre 1538 befindet sich unter Nr. 38 hinter dem Textanfang die Autorangabe »Johan. Buchner«. In den »68 deutschen und einigen französischen Liedern«, die um 1550 erschienen[3], liest man bei mehreren Liedern die Formen »Bucherus« und »Bocherus« und die Abkürzung »Jo. Bo.« Ein Stimmbuch aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts enthält nach O. Kade[4] den Namen Bucher und ebenso nennt ihn Praetorius[5], welcher zugleich Bucher als den ersten Organisten zu Constanz bezeichnet.

Diese verschiedenen Lesarten sind in sämtliche Musiklexica und Musikgeschichtswerke von Bedeutung übergegangen, zum Theil sogar noch durch andere bereichert worden. So hat Walther die Namen »Joan Buochner« und »Bucchner«, Gerber[6] »Johann Büchner, Buochner« und »Bucchner«, Fétis »Buschner de Constance« und Ambros[7] »Buochner« und »Buchner« aufgenommen. Da nun die Handschrift, welche die Veranlassung zur vorliegenden Arbeit giebt, jedenfalls in Constanz und ungefähr zu der Zeit entstanden, als Buchner noch in jener Stadt lebte, außerdem eine Abschrift des von diesem Orgelmeister selbst verfaßten Fundamentbuches ist, so muß die hierin auftretende Schreibweise des Namens »Johannes Buchnerus«, also Johann Buchner als die richtigste, wenn nicht als die allein richtige angesehen werden.

---

[1] Die außer Buchner genannten Schüler Hofheimer's sind: *Joannes Kotter Argentinus apud Bernenses Helvetiorum, Conradus apud Spirenses, Schachingerus apud Patavienses, Bolfgangus apud Vienenses Pannoniae, Joannes Coloniensis apud Saxonum ducem.* Vergl. Luscinius, Musurgia. Straßburg 1536, S. 17.

[2] *Trium vocum cantiones centum, Noribergae* 1538, Formschneider. Befindlich auf der Universitätsbibliothek zu Jena. Der Textanfang von Nr. 38 ist folgender: »Mein müterlin, mein müterlin, das fraget aber mich: ob ich wolt ein schreiber? 'awe nein!' sprach ich.«

[3] Ein Exemplar auf der Königl. Bibl. zu München.

[4] Monatshefte für Musikgeschichte 1876 in Nr. 1, S. 11—15. Darnach enthält dasselbe unter Nr. 6 eine Komposition von Buchner, welcher der folgende daktylische Pentameter vorgeschrieben ist: *Grande decus Musis: Joannes Bucherus.*

[5] *Syntagma Musicum* 1614—19, *Wittebergae*, Joh. Richter. Tom. II, S. 162.

[6] Lexicon der Tonkünstler. 1812. Nebenbei bemerkt sieht Gerber an dem auf mannigfaltige Weise »verhunzten und geradebrechten« Namen, daß er »über mehrerley fremde Zungen gegangen ist: — was einem unberühmten Namen sicherlich nicht widerfährt.«

[7] Geschichte der Musik, Band III, 1868, S. 434.

Bezüglich der Lebenszeit und des Wirkungskreises von Hans Buchner war leider nur wenig Bestimmtes zu ermitteln; weder sein Geburts- noch Todesjahr läßt sich genau feststellen, immerhin aber ist eine ungefähre Angabe möglich geworden. Da nämlich das Tabulaturbuch von Kleber eine Komposition von Buchner mit der Jahreszahl 1515 enthält[1], also angenommen werden muß, daß zu jener Zeit unser Orgelmeister bereits eine bekannte Persönlichkeit gewesen ist, so haben wir sein Geburtsjahr etwa um 1485 anzusetzen. Sein Geburtsort ferner konnte ebenfalls nicht mit Sicherheit ermittelt werden, wahrscheinlich aber stammt er aus Süddeutschland[2] oder Südwestdeutschland.

Von Luscinius[3] erfahren wir, daß Buchner ein Schüler des weit und breit bekannten und berühmten Meisters Paul Hofheimer gewesen, zu welchem aus allen Ländern begabte Kunstjünger hinströmten, um unter seiner Leitung ihre Studien zu vollenden. Hofheimer befand sich aber seit etwa 1500 in Wien als Hoforganist[4] des Kaisers Maximilian I. und verblieb in dieser Stellung über 30 Jahre, also muß Buchner in Wien bei Hofheimer Studien gemacht haben, und zwar dürfte sein Aufenthalt daselbst etwa um 1510 stattgefunden haben. In Wien lebte damals der geniale und universale Meister Isaac und dessen Schüler der Schweizer Senfl, welcher der bedeutendste deutsche Liederkomponist des sechzehnten Jahrhunderts werden sollte. So fehlte es nicht an musikalischen Anregungen für den jungen Buchner und dieser günstige Umstand wird auf seine Ausbildung nicht ohne Einfluß geblieben sein. Wir ersehen auch aus einem erhaltenen Lied[5], daß er zugleich in der Vokalkomposition

---

[1] Die betreffende vierstimmige Komposition trägt die Überschrift: *Hodie mecum cras tecum.* 1515. J. P.

[2] Der Name Buchner ist noch heute in Süddeutschland sehr häufig anzutreffen.

[3] a. a. O. S. 17. Luscinius erzählt hier übrigens, daß ihm Buchner wie Kotter u. a. persönlich bekannt seien.

[4] Fétis nimmt an, daß Hofheimer bald nach Maximilian's Regierungsantritt (1493) dessen Hoforganist wurde, weil er nämlich über 30 Jahre in kaiserlichen Diensten — also noch unter Karl V — gestanden und nach der Wiener Zeit noch einige Jahre in Salzburg, in den Ruhestand versetzt, zubrachte. Diese Annahme läßt außer Acht, daß Hofheimer im Dienste des Erzherzogs Sigismund bis zu dessen Tode (1496) verblieb und dann erst zu Maximilian in ein Dienstverhältniß trat, vor allem aber berücksichtigt sie nicht genügend die Worte des Luscinius, welcher in der Musurgia aus dem Jahre 1536 (S. 16) von Hofheimer sagt: *Atque vir tantus, nunc quidem supra triginta annos in magisterio suo emensus.*

[5] Das oben erwähnte: »Mein müterlin«.

völlige Meisterschaft erlangt hatte, also nicht allein im Orgelspiel und in der Orgelkomposition Bedeutendes zu leisten bestrebt gewesen ist, obschon hier der Schwerpunkt seiner musikalischen Thätigkeit liegt. Nach Beendigung seiner Studien bei Hofheimer scheint sich Buchner nach Südwestdeutschland begeben zu haben. Ob er bald darauf nach Constanz gekommen und hier die Organistenstelle erhalten hat, in welcher er, wie anzunehmen, bis zu seinem Tode verblieben ist, läßt sich nicht entscheiden, das Jahr der Anstellung ließe sich erst dann genau bestimmen, wenn es möglich wäre, sichere Nachricht zu erhalten, wann in Constanz die erste Organistenstelle eingerichtet wurde, vorausgesetzt, daß die Überlieferung des Praetorius auf Wahrheit beruht.[1]

Constanz war damals im Vergleich zu heute eine sehr bedeutende Stadt. Am Ausgang des zwölften Jahrhunderts reichsfrei geworden, hatte sie sich besonders unter Einfluß der hier öfters abgehaltenen Reichstage und geistlichen Versammlungen zu großer Blüthe emporgeschwungen. Bereits im fünfzehnten Jahrhundert zählte sie 40000 Einwohner. Im zweiten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts wurde Constanz von Unruhen auf längere Zeit heimgesucht. Nach Unterdrückung eines Aufstandes, welcher 1511 entstanden, weil der Rath der Stadt dem Schweizerbund sich anschließen wollte, während die Bürger dem Reiche treu blieben, rief die Einführung der Reformation im Jahre 1520 Mißhelligkeiten zwischen der Geistlichkeit und den Bürgern hervor, 1526 und 1527 verließ das gesamte Domkapitel die Stadt. Constanz trat nun dem schmalkaldischen Bunde bei (1531), und da es sich nach Auflösung desselben weigerte das Interim (1548) anzunehmen, wurde es, jedoch vergebens, von den Kaiserlichen angegriffen. Infolge dessen entzog der Kaiser Karl V. 1548 Constanz die Privilegien als Reichsstadt, erklärte es in die Acht und schenkte es 1549 seinem Bruder Ferdinand, wodurch es an Österreich kam.

Daß Buchner hier und zwar am Münster Organist wurde, kann als Beweis seiner Tüchtigkeit gelten; wir dürfen annehmen, daß er der begabteste und beste Schüler Hofheimer's gewesen ist; denn

---

[1] Syntagma Musicum, Tom. II, Theil V, S. 161|162: »Der Costnitzer Orgel Disposition hat mir wie sehr ich mich auch darnach bemühet biß anher nicht werden können: Allein daß mir es also wie allhier gemeldet wird zugeschickt worden. Die Orgel zu Costnitz sol ein groß gantz Werk seyn: der erste Organist hat Hans Bucher geheißen der jetzige Johann Deutlin. Hat über 3000 Pfeiffen und 70 Register. Die größte Pfeiffe wiegt mehr den 3 Centner und ist 24 Schuh lang. Auf der Lehnen umbher stehen 14 Engel haben rechte Pfeiffen so mit eingehen. Der Blaßbälge sind 22, ein jeder 10 Schuch lang und 4 Schuch breit. Das Leder kostet mehr als 200 gute gülden.«

sicherlich hat Luscinius bei Aufzählung der bedeutendsten Schüler des Wiener Hoforganisten nicht ohne Grund Buchner an die erste Stelle gesetzt. Im Jahre 1525 wird er zuerst als Organist bezeichnet. Aus dieser Zeit datirt nämlich ein Brief des genannten Hans Kotter, damals Organist zu Freiburg im »Öchtland«, an Bonifacius Amerbach, in welchem derselbe bemerkt, er habe der gleichzeitigen Sendung von 2 welschen *Carmina* an ihn auch einiges an »Her Hansen den Organisten« beigefügt, darunter die gewünschte »Fug *Allombra*«, und er bittet Amerbach diese Stücke jenem zu überantworten. Amerbach befand sich seit Anfang des Jahres 1525 als Universitätsprofessor dauernd in seiner Vaterstadt Basel. Ob Buchner sich hier vorübergehend aufhielt, wird nicht überliefert, jedenfalls war er bereits Organist in Constanz, Amerbach sollte also wohl die für jenen bestimmten Kompositionen ihm nach dort zusenden. Wir können hieraus schließen, daß der Musik liebende und selbst pflegende Amerbach[1] sowie zu Kotter auch zu Buchner in Beziehungen gestanden hat, letzterer ihm vielleicht ebenso wie der erstere gelegentlich Musikstücke zusandte. Aus seinem großen Interesse an der Musik erklärt sich auch, daß der Rechtsgelehrte von dem Fundamentbuch Buchner's eine Abschrift sich anfertigen ließ; da das Original verloren gegangen zu sein scheint, verdanken wir nur diesem glücklichen Umstande die genaue Kenntniß von des Orgelmeisters eigenster Kompositionsthätigkeit. In Constanz fand Buchner eine dauernde Stellung, wie aus der Benennung »Hans von Constantz« hervorgeht, er scheint hier bis zu seinem Tode die wohl ziemlich einträgliche Organistenstelle bekleidet zu haben, von den Mitbürgern wegen seiner Virtuosität im Orgelspiel und Meisterschaft in der Komposition, ebenso als Lehrer hochgeschätzt und sein Ruhm weit verbreitet worden zu sein. Wie lange er ungefähr gelebt hat, ergiebt sich aus der lateinischen Abhandlung in dem Fundamentbuch selbst. Hierin findet sich nämlich eine Bemerkung, aus der hervorgeht, daß Buchner zu der Zeit,

---

[1] D. A. Fechter berichtet in einem Vortrag über Bonifacius Amerbach, public. in den »Beiträgen zur vaterländischen Geschichte« von der historischen Gesellschaft in Basel, Bd. II. 1843, folgendes: »Gern hörte man ihm zu, wenn er etwa einen neuen Tanz, den er bei dem Organisten Hans Kotter in Freiburg im Üchtland bestellt, auf der Laute spielte oder ein von ihm gedichtetes Lied nach der Melodie *Adieu mes amors* zum Klang der Saiten sang: diese beiden Musikstücke hatte er sich 1515 bei Kotter komponiren lassen.« Amerbach lebte von 1495—1562; nach der oben erwähnten Handschrift F. IX. 22 lieferte ihm Kotter schon 1513 Abschriften von Kompositionen, als er noch Student in Freiburg i. Br. war (1513—19). Die Würde eines Docenten an der Universität Basel bekleidete er 26 Jahre hindurch (seit 1525).

als die Abschrift hergestellt wurde, also im Jahre 1551 nicht mehr gelebt haben kann.[1] Da nun wahrscheinlich nicht lange nach dem Tode Buchner's dessen Fundamentbuch Amerbach sich abschreiben ließ, so muß als äußerste Grenze für die Lebensdauer unseres Orgelmeisters etwa das Jahr 1550 angenommen werden, er hat sonach ungefähr ein Alter von 65 Jahren erreicht.

I.

Das Fundamentbuch zeigt durchweg die Schrift einer und derselben Hand, nur der Titel des Ganzen rührt nicht von ihr her, sondern ist von Bonifacius Amerbach geschrieben. Wie schon angedeutet, zerfällt das Buch in zwei Theile. Der erste ist eine in lateinischer Sprache abgefaßte theoretische Abhandlung über Orgelspiel und Orgelsatzkunst mit praktischen Beispielen, der bedeutend umfangreichere zweite Theil enthält geistliche, für Orgel bearbeitete Gesänge, welche Hans Buchner für seine Kinder in einem besonderen Buche zusammengestellt hatte. Aus letzterem ist ersichtlich, daß die Abhandlung und die Orgelstücke ursprünglich nicht zusammengehört haben, vielmehr erst Amerbach sie in der Abschrift miteinander hat vereinigen lassen. Der von demselben herrührende Titel, Abschrift des Fundamentbuches von Magister Hans von Constantz, ruft zunächst die Annahme hervor, daß beide Theile eine genaue Abschrift der Originale von Buchner sind, dieselbe läßt sich jedoch nicht ganz aufrecht erhalten, ja es könnten sogar Zweifel entstehen, daß unser Orgelmeister überhaupt der Verfasser der theoretischen Abhandlung ist, weil sie nämlich Johannes Buchnerus zweimal erwähnt. Folioseite 14 wird Buchner als derjenige bezeichnet, welcher die Gewohnheit hatte, in der Orgeltabulatur den Baß stets an zweiter Stelle zu notiren[2], und Folioseite 26 macht ihn als Verfasser der folgenden Tafeln namhaft[3]. Beseitigt wird jedoch etwaiges Bedenken durch die nothwendige Annahme, Amerbach würde sicherlich nicht den oben angeführten Titel der Handschrift gegeben haben, wenn nur

---

[1] Der betreffende Satz — im Original fol. 14, hier im Druck S. 36 — lautet: *Hunc enim usum quodammodo sibi peculiarem habuit Johannes Buchnerus.* Auch der Titel der Orgelstücke: *cantiones, quas Johannes Buchnerus . . . . commiserat* gestattet einen Schluß auf die Dauer der Lebenszeit Buchner's.

[2] Die betreffende Stelle ist bereits in Anm. 1 mitgetheilt.

[3] Die bezügliche Bemerkung lautet: *tabulas, quarum author est Johannes Buchnerus.* Siehe S. 51.

die Orgelstücke, nicht auch die theoretische Abhandlung von Buchner herrührten. Es ist auch zu berücksichtigen, daß Amerbach zur Bezeichnung des Inhalts der Handschrift den Namen Fundamentbuch in erster Linie mit Bezug auf die Abhandlung gewählt, in welcher ein besonderer Abschnitt von *fundamentum* selbst handelt, worunter das Verfahren verstanden wird, eine Choralmelodie für Orgel mehrstimmig zu bearbeiten[1], er also die Orgelstücke des zweiten Theiles der Handschrift als eine passende Beigabe für das in der Abhandlung Ausgeführte betrachtet hat, ferner darf nicht außer Acht gelassen werden, daß er seine Bemerkung »sinen kinden verloßen« der Überschrift der Orgelstücke entnommen[2] und zur näheren Bezeichnung der ganzen Handschrift auf dem Titelblatt gemacht hat. Die durch die Erwähnung Buchner's entstehende Schwierigkeit wird nun dadurch gelöst, daß man jene betreffenden Stellen als erklärende Zusätze zu dem Vorhergehenden seitens des musikalisch gebildeten Abschreibers auffaßt. Wer aber die Abschrift angefertigt hat, in der Entscheidung dieser Frage sind wir auf bloße Vermuthungen angewiesen. Es lag der Gedanke nicht allzu fern, der Organist Hans Kotter, welcher bekanntlich öfter eigene und fremde Kompositionen für Amerbach abschrieb, habe das Fundamentbuch abgeschrieben, zu dem Originaltext von Buchner die bewußten Bemerkungen also hinzugefügt, jedoch wurde diese Meinung, welche an und für sich schon von zweifelhafter Berechtigung war, da das Todesjahr Kotter's nicht bekannt, durch die Handschrift dieses Orgelmeisters widerlegt, welche eine von derjenigen in dem Fundamentbuch grundverschiedene Gestalt zeigt.[3] Schließlich blieb nur noch Raum für die Vermuthung, einer der Söhne Buchner's, welche, wie aus der Bestimmung des Fundamentbuches hervorgeht, Orgelspieler gewesen sind, hat die Abschrift für Amerbach angefertigt, wobei er nicht unterlassen konnte, seines Vaters in dessen theoretischer Abhandlung besonders zu gedenken — eine Annahme, die wohl mit großer Wahrscheinlichkeit

---

[1] Bereits der Nürnberger Orgelmeister Conrad Paumann († 1473) gebraucht den Namen *fundamentum;* er versteht speziell unter *fundamentum organisandi* (1452) eine praktische Anleitung, zu einer in den verschiedensten Intervallen sich bewegenden Grundstimme eine gleich selbständige, sich frei bewegende figurirte Gegenstimme als Oberstimme zu erfinden. Vergl. Chrysander, Jahrbücher für die musik. Wissenschaft, Jahrgang II, 1867.

[2] Den Wortlaut der Überschrift siehe S. 10.

[3] Die Handschrift Kotter's ist uns aus seinen erhaltenen Briefen und zwei von seiner Hand herrührenden Sammlungen von Kompositionen bekannt. Die Briefe befinden sich unter G. II. 20 im Besitz der Baseler Universitätsbibliothek, ebenso die beiden Sammlungen, eine unter F. IX. 22, die andere unter F. IX. 58.

zu geben. Es wird dabei das am Schluß des Fundamentbuches befindliche alphabetische Verzeichniß der Orgelkompositionen mitberücksichtigt, da es manches enthält, was in den Stücken selbst sich nicht aufgezeichnet findet. Auch gebe ich nicht, wie es dort geschieht, die Textanfänge der Messentheile, Sequenzen u. s. w. nur im Großen, sondern auch diejenigen der einzelnen Abschnitte derselben, welche in der Handschrift vorhanden sind, zumal da meist nur die in ihren Melodien von einander verschiedenen Textabschnitte von Buchner in diesem Fundamentbuch bearbeitet worden. Endlich ist die Zählung der Stücke neu hinzugefügt.

1) **Puer natus est nobis.** Introitus in nativitate domini, in fa, ped.[1], ○, vierstimmig, Seite 27.

2) a. **Quae est ista, quae ascendit.** Responsorium in festo assumptionis beatae Mariae virginis. (Choralis) fugat in tenore cum discantu in octava. p. vierstimmig, S. 31.
   b. **Et universae.** Repetitio[2]; dreistimmig, S. 34.

3) a. **Judea et Hierusalem.**[3] Responsorium in vigilia nativitatis Christi. p. ⏀, vierstimmig, S. 36.
   b. **Cras egrediemini.** Repetitio[4], vierstimmig, S. 38.

4) a. **Sanctus**, in nativitate Christi et in summis festis. Choralis in tenore, ad longam. p. ⏀, vierstimmig, S. 41.
   b. **Sanctus Dominus Deus (Sabaoth).** m. dreistimmig, S. 42.
   c. **Osanna in excelsis,**[5] primum. m. vel p. dreistimmig, S. 43.

---

[1] ped. und p. im folgenden = pedaliter, m. = manualiter.

[2] *Repetitio* bezieht sich vielleicht auf die vorhandene Übereinstimmung der Melodie mit der von *quae est ista quae ascendit.* Freilich ist die Übereinstimmung nur eine theilweise, nicht eine völlige, wie z. B. im fundamentum organisandi von Paumann, wenn *Repetitio eiusdem* der Titel eines Stückes lautet. Vergl. »Liber IV sacrarum cantionum quatuor vocum« Antwerpiae 1547, Til. Susato. Hierin ist eine vierstimmige Motette über *Quae est ista* von Thom. Crecquillon enthalten — wiedergedruckt in »tertia pars magni operis musici«. Noribergae 1559. Montanus — der zweite Abschnitt des ersten Theiles stimmt mit dem des zweiten Theiles in Text und Musik überein.

[3] Vergl. die über diesen Text komponirte Motette von H. Isaac in »Modulationes aliquot« . . . . Noribergae 1538. Petreius.

[4] Die Melodie fugirt in »*Judea et Hierusalem*« wie in »*Cras egrediemini*« im Diskant und Tenor, vielleicht ist dies durch Repetitio angedeutet. Dasselbe bezeichnet möglicherweise Repetitio auch in Nr. 2b.

[5] Das Stück hat folgende Mensurzeichen: 3 (Diskant)
scil. proportio { dupla 2 (Tenor) / sesquialtera 3 (Baß) }

d. **Osanna, secundum.**[1] Choral. in basso, vierstimmig, S. 43.

✓ 5) a. **Sanctus, idem** per semibreves. Choralis in basso cum fuga octavae. p. dreistimmig, S. 44.

b. **Sanctus Dominus Deus (Sabaoth).** p. dreistimmig, S. 44.

c. **Osanna in excelsis**, primum. Choral. in discantu, dreistimmig, S. 45.

d. **Osanna in excelsis**, secundum. Choral. in basso. p. dreistimmig, S. 46.

✓ 6) **Agnus Dei, qui (tollis peccata mundi)**, in nativitate Christi et in summis festis. Choralis in tenore, p. dreistimmig, S. 46.

7) a. **Kyrie eleyson**, penthecostale et in summis festis. Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 48.

b. **Kyrie**, tertium. Choral. in basso. p. dreistimmig, S. 49.

c. **Christe** (eleyson). m. dreistimmig, S. 50.

d. **Kyrie**, penultimum. Choralis fugat in omnibus vocibus, p. fünfstimmig, S. 51.

e. **Kyrie**, aliud penultimum. Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 52.

f. **Kyrie**, ultimum. Choral. in tenore. p. vierstimmig, S. 53.

8) a. **Et in terra pax (hominibus bonae voluntatis)**, penthecostale et summe festivum. Choral. in permutatione[2] vocum. p. dreistimmig, S. 54.

b. **Domine Deus rex coelestis.** Choralis in tenoris cum discantu permutatione. O_2, vierstimmig, S. 56.

c. **Domine Deus agnus Dei.** Choral. in basso. m. vel. p. dreistimmig, S. 57.

d. **Qui sedes ad (dexteram Patris, miserere nobis).** Choral. in tenore et discantu fugat in quinta. m. dreistimmig, S. 58.

e. **Tu solus Dominus.** Choral. in tenore. m. dreistimmig, S. 60.

f. **Cum sancto spiritu (in gloria Dei patris).** Choralis in tenore. p. dreistimmig, S. 60.

---

[1] Drei Minimen (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) in den 3 Oberstimmen stehen der Semibrevis (𝅝) des Basses gegenüber. Die Triolenform ist durch 3 angedeutet, die Melodie dieselbe wie in c.

[2] *Choralis in permutatione vocum* bezeichnet, daß die Melodie in sämtlichen Stimmen vorkommt oder bisweilen eine Stimme die vorher in einer anderen liegende Melodie aufnimmt und fortführt, daß also ein Vertauschen der Melodie- und Begleitungsstimme eintritt. Oft auch bedeutet *permutatio*, daß die Melodie in ihren Abschnitten erst in der einen Stimme, dann in der anderen auftritt. Z. B. in *Domine Deus rex coelestis* führt zunächst der Diskant, vom Alt begleitet (kontrapunktisch), den Anfang der Melodie durch, darauf folgt die Wiederholung derselben durch den Tenor mit Begleitung von der Baßstimme.

9) a. **Sanctus**, penthecostale et in summis festis. Choralis in tenore et discantu. p. ϕ, vierstimmig, S. 61.
b. **Sanctus Dominus Deus Sabaoth.** Choralis in discantu. p. dreistimmig, S. 62.
c. **Osanna in excelsis**, primum. Choralis in tenore et discantu. p. vierstimmig, S. 63.
d. **Osanna**, secundum. Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 64.

10) a. **Agnus Dei**, primum, ad penthecosten. m. zweistimmig, S. 65.
b. **Agnus Dei**, ultimum. Choralis in tenore. p. dreistimmig, S. 66.

11) a. **Sanctus**, festive in die resurrectionis. Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 68.
b. **Sanctus Dominus Deus (Sabaoth).** Choralis in tenore. vierstimmig, S. 68.
c. **Osanna in excelsis**, primum. Choralis in tenore et discantu fugat in quinta. m. dreistimmig, S. 70.
d. **Osanna in excelsis**, secundum. Choralis in basso. m. dreistimmig, S. 70.

12) a. **Agnus Dei**, in resurrectione Domini. p. vierstimmig, S. 71.
b. **Agnus**, ultimum. (Choralis) fugat in octavis, m. vierstimmig, S. 73.

13) a. **Agnus Dei**, primum, ad festum trium regum. Choralis in discantus cum tenore permutatione. m. vierstimmig, S. 75.
b. **Agnus**, secundum. Choralis in omnium vocum permutatione. m. vierstimmig, S. 76.

14) a. **Agnus Dei**, ad trium regum festum. Choralis in discantu. p. vel m. dreistimmig, S. 78.
b. **Agnus Dei**, ultimum. p. dreistimmig, S. 79.

15) a. **Sanctus**, ad trium regum (festum), tempore perfecto. Choralis fugat in basso et discantu. p. vierstimmig, S. 80.
b. **Sanctus Dominus (Deus Sabaoth).** Choralis in discantus et bassi permutatione. p. dreistimmig, S. 80.
c. **Osanna in excelsis**, primum. vierstimmig, S. 81.
d. **Osanna in excelsis**, secundum. m. dreistimmig, S. 82.

16) a. **Kyrie eleyson** festivum, primum. Choralis in basso. p. dreistimmig, S. 83.
b. **Kyrie (eleyson)**, secundum. Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 83.
c. **Christe eleyson.** Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 84.

d. **Kyrie**, penultimum. m. vierstimmig, S. 85.
e. **Kyrie**, ultimum. Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 86.

17) a. **Et in terra pax**, festivum. p. dreistimmig, S. 87.
b. **Domine Deus rex coelestis.** dreistimmig, S. 88.
c. **Domine Deus agnus Dei.** dreistimmig, S. 89.
d. **Qui sedes (ad dextram Dei patris).** dreistimmig, S. 90.
e. **Cum sancto spiritu.** dreistimmig, S. 90.

18) a. **Kyrie eleyson**, Angelicum sollemne, primum. Choralis in tenore. p. O. vierstimmig, S. 91.
b. **Kyrie eleyson**, secundum. Choralis in tenore. p. O_2. vierstimmig, S. 93.
c. **Christe eleyson.** Choralis in discantu. p. O. dreistimmig, S. 95.
d. **Kyrie**, penultimum. Choralis in discantu, tenore, basso et alto fugat in quinta. O. fünfstimmig, S. 96.
e. **Kyrie**, ultimum. Choralis in tenoris et aliarum vocum permutatione. p. vierstimmig, S. 97.

19) a. **Et in terra pax, heminibus (bonae voluntatis)**, Angelicum. Choralis in tenore. p. O. vierstimmig, S. 100.
b. **Domine Deus rex coelestis.** dreistimmig, S. 102.
c. **Domine Deus agnus Dei.** Choralis in ten. fugat in quinta. p. O. fünfstimmig, S. 105.
d. **Qui sedes ad dextram Dei patris.** Choralis in basso. dreistimmig, S. 107.
e. **Tu solus Dominus.** Choralis in tenore et discantu in octava. O. vierstimmig, S. 108.
f. **Cum sancto spiritu.** Choralis in tenore et discantu in octavis. p. O. vierstimmig, S. 109.

20) **Gaudeamus omnes.** Introitus in festis beatae Mariae virginis. Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 111.

21) **Gaudeamus (omnes)**, aliud. Choralis in discantu. p. dreistimmig, S. 114.

22) a. **Congaudent angelorum.**[1] Sequentia in assumptione beatae Mariae virginis. Choralis in basso. p. O. vierstimmig, S. 117.
b. **Filium qui suo.** m. dreistimmig, S. 118.

[1] Die Überschrift dieser Sequenz wie das Inhaltsverzeichniß zeigt den Titel: »Cum gaudent angelorum« anstatt Congaudent angelorum. Der Verfasser der Sequenz ist Notker Balbulus von St. Gallen († 912), der berühmte Dichter und Komponist einer großen Anzahl geistlicher Gesänge. Vergl. Anselm Schubiger, die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858, S. 40, 44, 49, 58 und Nr. 27 der Exempla.

c. **In terris cui quondam.** Choralis in basso, tenore, alto et in discantu fugat in quinta. p. vierstimmig, S. 118.
d. **Qui filii.** Fugat Choralis in discantu, alto, tenore et basso. p. vierstimmig, S. 119.
e. **Quam splendida quae omnium.** Choralis in tenore, vierstimmig, S. 120.
f. **Te cantus melodia super.** Choralis in basso et alto, in quinta fugat. p. vierstimmig, S. 120.
g. **Te plebis sexus.** Choralis fugat in discantu, alto, tenore et basso. p. sechsstimmig, S. 121.
h. **Tibi suam manifestat.** Choralis in discantu et alto. p. aut m. vierstimmig, S. 122.
i. **Ut sibi auxilio.** Choralis fugat in octavis. p. ɸ. vierstimmig, S. 123.

23) **Spiritus domini (replevit orbem terrarum).** Introitus de sancto spiritu in festo penthecostes. Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 124.

24) a. **Sancti spiritus assit nobis gratia.**[1] Sequentia de sancto spiritu. Choralis in basso. p. vierstimmig, S. 127.
b. **Expulsis inde cunctis.** Choralis in basso, alto, tenore et discantu. fünfstimmig, S. 127.
c. **Infunde unctionem tuam.** Choralis fugat in discanto et alto in quarta. p. vierstimmig, S. 128.
d. **Purifica nostri.** Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 129.
e. **Mundi cordis.** Choralis in basso et discantu. p. vierstimmig, S. 129.
f. **Apostolos tu confortasti.** Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 129.
g. **Tu super aquas.** Choralis in discantu. p. vierstimmig, S. 130.
h. **Tu aspirando.**[2] Choralis in basso. p. dreistimmig, S. 130.
i. **Idolatras ad cultum.** Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 131.
k. **Sine quo preces.** Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 132.
l. **Ipse hodie Apostolos Christi.** Choralis in basso. p. dreistimmig, S. 132.
m. **Sancti spiritus assit nobis gratia.**[3] Choralis in discantu. p. vierstimmig, S. 133.

---

[1] Diese Pfingstsequenz hat ebenfalls Notker Balbulus zum Verfasser. Vergl. Schubiger, S. 40, 44, 54, 57 und Nr. 23 der Exempla.

[2] Dieses Stück steht im $\frac{3}{4}$ Takt, nach der damaligen Bezeichnung in der Prolatio proportionata ɸ $\frac{3}{2}$.

[3] Die Melodie ist dieselbe wie in dem ersten Satz der Sequenz. Die Wiederholung desselben am Schluß kennt die Notkersche Sequenz nicht.

25) **Puer natus est nobis.** Introitus in nativitate Christi in g. Choralis in discantu. p. vierstimmig, S. 133.

26) **Gloria patri (et filio et spiritui sancto).** septimi toni. p. vierstimmig. S. 135.

27) a. **Natus ante secula.**[1] Sequentia in nativitate Domini. Choralis in tenore et aliis vocibus. p. vierstimmig, S. 137.
  b. **Per quem dies et horae.** Choralis in discantu. p. vierstimmig, S. 137.
  c. **Hic corpus assumpserat.** Choralis in tenore et basso fugat in quarta. p. vierstimmig, S. 138.
  d. **Nec nox vacat.** Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 139.
  e. **Gaude Dei genitrix.** Choralis fugat in unisono utriusque tenoris. p. vel m. ɸ. vierstimmig, S. 140.
  f. **Et quorum.** Choralis in basso. m. dreistimmig, S. 141.
  g. **Ut ipsos.** Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 142.

28) **Resurrexi et adhuc tecum sum.** Introitus in resurrectione domini. Choralis in omnibus vocibus. p. dreistimmig, S. 142.

29) **Gloria patri,** quarti toni in la. Choralis in tenore. p. fünfstimmig, S. 145.

30) a. **Kyrie eleyson,** paschale, primum. Choralis in tenore et discantu. m. vierstimmig, S. 146.
  b. **Kyrie,** tertium. Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 147.
  c. **Christe eleyson.** m. dreistimmig, S. 148.
  d. **Kyrie,** penultimum. Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 148.
  e. **Kyrie,** ultimum. Choralis in discantu et aliis vocibus. m. dreistimmig, S. 149.

31) a. **Et in terra (pax),** paschale.[2] Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 150.
  b. **Domine Deus rex coelestis.** m. dreistimmig, S. 151.
  c. **Domine Deus agnus Dei.** dreistimmig, S. 152.
  d. **Qui sedes ad dextram (Dei) patris.** dreistimmig, S. 153.
  e. **Tu solus Dominus.** dreistimmig, S. 153.
  f. **Cum sancto spiritu.** dreistimmig, S. 154.

---

[1] Auch diese Weihnachtssequenz rührt von Notker Balbulus her. Vergl. Schubiger, S. 40, 47 und Nr. 5 der Exempla.

[2] Die Melodie ist nur wenig von der unter Nr. 17 und 8 verschieden, und zwar klingt sie mehr an den aus ihr entstandenen protestantischen Choral: »Allein Gott in der Höh' sei Ehr« an. Übrigens liegt sie nur am Anfang im Diskant, zum größten Theil aber im Tenor. Korrekt müßte also die Überschrift lauten: Choralis in discantus cum tenore permutatione.

✓ 32) a. **Victimae paschali laudes (immolent Christiani).**[1] Sequentia in resurrectione Domini. Choralis in omnibus vocibus. m. ɸ. dreistimmig, S. 154.

b. **Mors et vita duello (conflixere mirando).** Choralis in fuga. m. vierstimmig, S. 155.

c. **Angelicos testes, sudarium et vestes.** m. vierstimmig, S. 156.

d. **Scimus Christum surrexisse (a mortuis vere).** m. dreistimmig, S. 156.

✓ 33) **Christ ist erstanden.**[2] Choralis in discantu. p. dreistimmig. S. 158.

34) **Quem terra, pontus.**[3] Hymnus in assumptione beatae Mariae virginis. Choralis fugat in tenore et discantu octavis, in basso in quinta sub tenore. m. vierstimmig, S. 159.

✓ 35) **Veni creator spiritus.** Hymnus de sancto spiritu. Choralis in omnium vocum permutatione. m. dreistimmig, S. 161—163.

II.

Tria sunt summa capita, quibus omnis organistarum ars absolvitur, quorum primum complectitur certam, eamque brevem ludendi viam: secundum, rationem transferendi compositas[4] cantiones in for-

---

[1] Der Autor dieser berühmten Ostersequenz ist Wipo aus Burgund, welcher um 1024—1050 blühte, Hofkaplan unter Konrad II. und Heinrich III. Vergl. Schubiger, S. 90 ff. und Nr. 60 der Exempla.

[2] Von diesem im 11.—12. Jahrhundert entstandenen Osterlied sagt Schubiger, S. 94: »Das im 13. Jahrh. schon urkundlich bekannte und im Mittelalter in allen deutschen Gauen gesungene Lied: »Christ ist erstanden« erscheint in seinem melodischen Gange offenbar als eine Nachbildung der Wiponischen Ostersequenz«. Mehrstimmige Bearbeitungen für Gesang lieferten im 16. Jahrhundert: Heinrich Finck (vergl.: »Schoene auserlesene Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens«. Nürnberg 1536, Formschneider) und vor allem Thomas Stoltzer (vergl. »Officia paschalia«, Vitebergae 1539, Rhaw). Beide Kompositionen sind fünfstimmig. Eine sehr schöne vierstimmige, wohl noch nicht bekannte Bearbeitung enthält das Ms. Mus. 2751 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

[3] Die Melodie ist dieselbe wie die des gleichnamigen dreistimmigen Satzes, welcher in der theoretischen Abhandlung Buchner's als Beispiel für den Fingersatz gewählt worden. Vergl. S. 31.

[4] *Compositae cantiones* sind mehrstimmige Gesangsstücke im Gegensatz zum *cantus simplex*, dem einstimmigen Choralgesang. Auch *compositio*, allgemein gebraucht, bezeichnet im sechszehnten Jahrhundert Mehrstimmigkeit. Luscinius, Musurgia 1536 Straßburg, S. 86: *compositio est diversorum sonorum artificiosa quaedam in concinnitatem deducta unio.* Arnold Schlick jun., De Musica poetica: *compositio est diversarum harmoniae partium per discretas concordantias secundum veram rationem in unum collectio et habet unam tantum speciem, quae est Contrapunctus.*

mam organistarum, quam tabulaturam vocant: tertium autem, veram ac brevissimam rationem quemvis cantum planum redigendi ad iustas duarum, trium aut plurium vocum diversarum symphonias, quam rationem uno nomine fundamentum dicunt, de quibus ordine.

De primo artis capite, via videlicet ludendi.

Ei, qui velit recte, expedite et cum quadam gratia ludere, tria observanda veniunt, applicatio nempe: clavium[1] instrumentorum cum scalae musices clavibus collatio: ac notarum valoris cognitio haud mediocris.

De commoda digitorum applicatione.

Praeter decus, quod commoda digitorum applicatio ludenti affert, multum quoque iuvat expeditiorem ludendi rationem. Nisi enim quaeque clavis suo sumatur digito, inter ludendum innumera erunt praecidenda, quae si adessent, miram conciliarent cantilenae et gratiam et iucunditatem. Proinde in primis erit curandum, ne temere quemvis digitum cuilibet clavi adplicemus, verum eum, qui sit nos ad posterius magna sequentium utilitate ducturus. Nam id sibi vox applicationis vult.

Quamquam vero applicandi ratio regulis tradi nequeat, propter crebram omnis generis variationem: tamen ut aliquam habeamus communem formam, qua instructi nostro marte ad singula descendere possimus discentes et docentes, tradenda quaedam generalia esse duxi, quae nos in pleniorem digitorum appositae[2] applicationis cognitionem ducant, quae ita se habent.

Regula prima.

Omnis inter ludendum commoda digitorum ad claves applicatio, petenda est ac discenda ex sequenti nota. Nam semper sequens nota docet prioris applicationem accommodam, habita tamen totius tactus ratione.
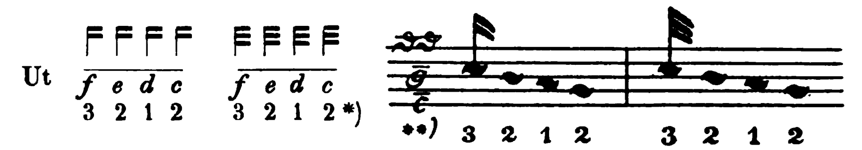
Secunda regula.

Si in descensu quatuor continuo se sequantur notae, quarum signum sit vel tale ♪ vel tale ♬, ac fuerint dextra tangendae, pri-

[1] Clavis bedeutet nicht das vorgesetzte Zeichen, den Schlüssel in modernem Sinn, sondern in der Vokalmusik Ton oder die bezeichnete Tonhöhe selbst, in der Instrumentalmusik bei den Tastinstrumenten Taste.
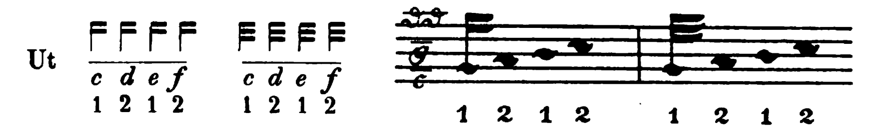
[2] *Apposita applicatio* ist = bequemer Fingersatz.

mam anulari, secundam medio, tertiam indice, et quartam medio digito ludas.[1]



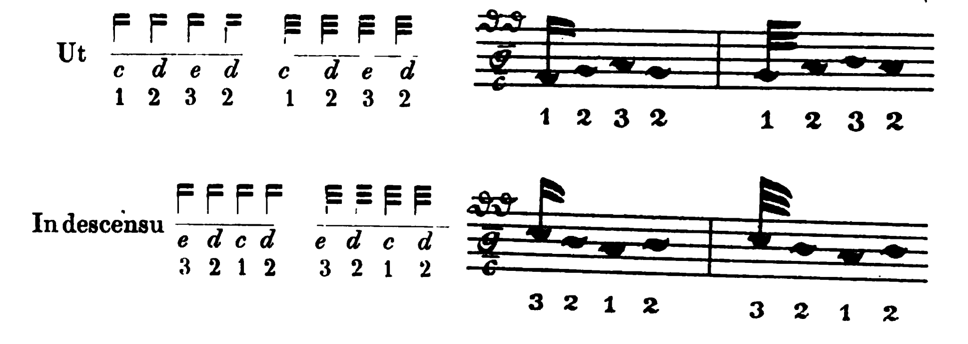
Tertia regula.

Si in dextra quatuor veniant tangendae quae se continue sequantur in ascensu et id habeant signum ⸢, vel hoc ⸢, indice et medio alternatim ludas digito, incipiendo indice.



Quarta regula.

Si tres se invicem sequantur eadem dextra ludendae, eorundem signorum in ascensu, tribus ordine digitis ludas incipiendo ab indice: in descensu vero incipiendo ab anulari digito.



[1] S. 22 enthält näheren Aufschluß über die Bezeichnung der Finger mit Zahlen in damaliger Zeit.

*) Dieser Fingersatz stimmt mit dem von Ammerbach im Tabulaturbuch von 1571 Kap. 4 gegebenen überein, ebenso der in den folgenden Regeln vorgeschriebene, wenn nicht besonders bemerkt.

**) Im Original steht *o* statt $\bar{c}$.

Quinta regula.

Quaecunque tradita sunt in secunda, tertia et quarta de dextra manu, transferri possunt ad sinistram, facta tantum ascensus et descensus inversione. Ut:[1]

a g f e	a g f e	c d e f	c d e f
1 2 1 2	1 2 1 2	3 2 1 2	3 2 1 2

c d e d	c d e d	e d c d	e d c d.
3 2 1 2	3 2 1 2	1 2 3 2	1 2 3 2

Sexta regula.

Omnis tertia duarum vocum si idem habeant valoris signum, indice et anulari sumatur digitis, in dextra quidem superior anulari, inferior indice: in sinistra vero superior indice, inferior anulari.[2]

Septima regula.

Omnis quinta et sexta duarum vocum si idem habeant valoris signum, indice et parvo sumatur digitis, nisi alterius sequatur octava: in dextra quidem superiori adhibeatur parvus, inferiori index: contra vero in sinistra.[3]

Octava regula.

Omnis octava duarum vocum pollice et parvo sumatur, in dextra quidem superiori minimus, inferiori pollex adhibeatur: contra vero in sinistra.[4]

Nona regula.

Semper is digitus utriusque manus sit (quantum fieri potest) expeditus et liber, quo tangendus venit proximus tactus.[5]

---

[1] Ammerbach, Kap. 4 kennt den Fingersatz 3 2 1 2 nicht mehr, er schreibt vielmehr den bequemeren 3 2 1 5 (3 2 1 0) vor und gebraucht denselben auch da, wo der Daumen 5 (0) auf eine Obertaste zu liegen kommt.

[2] An dieser Regel hält noch Ammerbach streng fest.

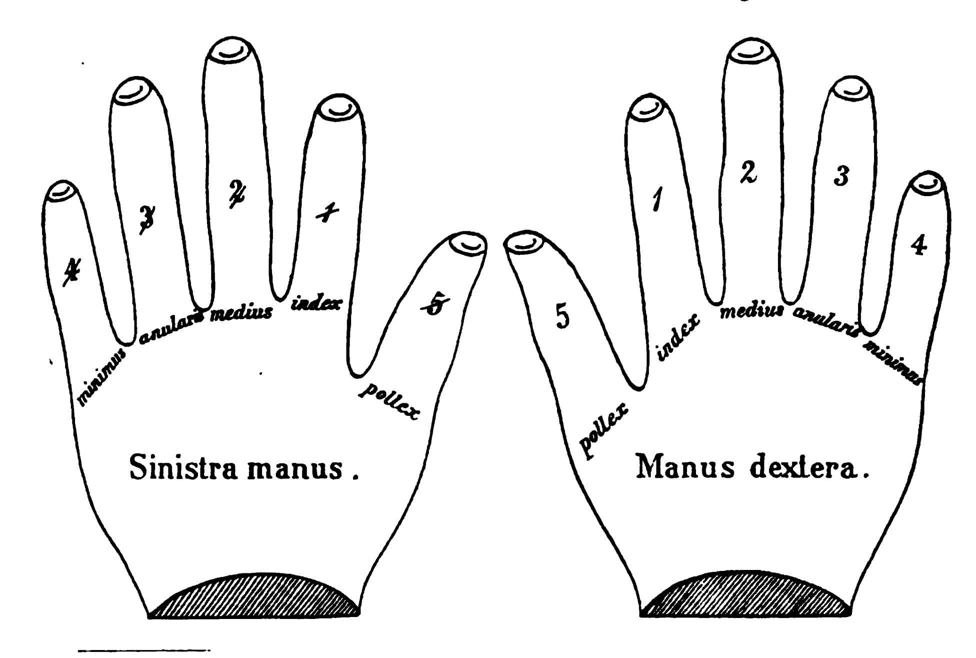
[3] Der Quarte wird nicht gedacht. Nach Ammerbach ist sie wie die Quinte und Sexte mit dem Zeigefinger und kleinen Finger zu spielen. Folgt auf die Sexte die Oktave, dann wird die erstere wie die letztere mit dem Daumen und dem kleinen Finger gegriffen. Vergl. das Beispiel, welches als Facsimile mitgetheilt ist, S. 31.

[4] Das hier nicht erwähnte Intervall der Septime wird nach Ammerbach ebenso wie die None und Decime mit dem Daumen und fünften Finger gespielt. Ausnahmen finden sich in dem Beispiel S. 31.

[5] In wieweit diese Regel befolgt wird, zeigt das Beispiel S. 31 deutlich.

His generalioribus cognitis facile est descendere ad singula, praesertim si crebrior accedat exercitatio, sine qua caetera erunt manca. Ut autem exercere ea quae hactenus tradidi felicius possis, subiiciam exemplum[1] praemissis tamen quibusdam, quae te in exempli cognitionem ducant, et adiectis primi capitis reliquis partibus duabus.

In utraque manu quinque sunt digiti, quorum nomina et notas fac diligenter cognoscas. Et quanquam utriusque similes digiti similia habent et nomina et notas (primi enim nomen est index, et nota haec 1: secundi nomen est medius, et nota 2: tertius vocatur anularis, cuius nota est ista 3: quartus dicitur parvus aut minimus cuius nota est 4: quinti nomen est pollex, cuius nota est haec 5) tamen ut digitus a digito, index ab indice aliquod habeat discrimen, notis, quibus in sinistra utimur, adiiciendam putavi a tergo lineam transversam, ita 1 2 3 4 5. Sed haec omnia melius ex subiecta figura disces.[2]



[1] Das Beispiel — im Original auf Seite 9 und 10 — folgt hier im Drucke auf S. 31.

[2] Die hier erklärte Bezeichnungsweise der einzelnen Finger durch Zahlen weicht von derjenigen, welche Ammerbach in seinem Tabulaturbuch 1571 anwendet, nur insofern ab, als in letzterem der Daumen nicht durch 5, resp. 5, sondern durch eine Null bezeichnet wird. Ammerbach unterscheidet ferner die Zahlen für die Finger der linken Hand nicht durch Querstriche von denen für die Finger der

De clavium instrumentorum cum Musicae scala collatione.

Quod scala est Musicae, id ipsum sunt claves instrumentorum arti ludendi. Quum autem scala constet lineis spaciisque aequaliter productis, quibus inserta sint varia clavium nomina, quae cupienti discere cognitu in primis sunt necessaria: oportet quidem in nostro negotio clavium notas in promptu habere et signa, ut quae clavis cui vel lineae aut scalae spacio respondeat liquido intelligamus.

Quanquam vero non una sit apud omnes notarum in instrumentis clavium species: tamen eam quae est Germanis familiarior hic trademus[1], ut prima videlicet et infima clavis hanc habeat notam *zf*, secunda ascendendo illam *G*, tertia *A*, quarta *B*, 5 *h*, 6 *c*, 7 *c*, 8 *d*, 9 *d**), 10 *e*, 11 *f*, 12 *f*, 13 *g*, 14 *g*, 15 *a*, 16 *b*, 17 $\overline{h}$, 18 $\overline{c}$,

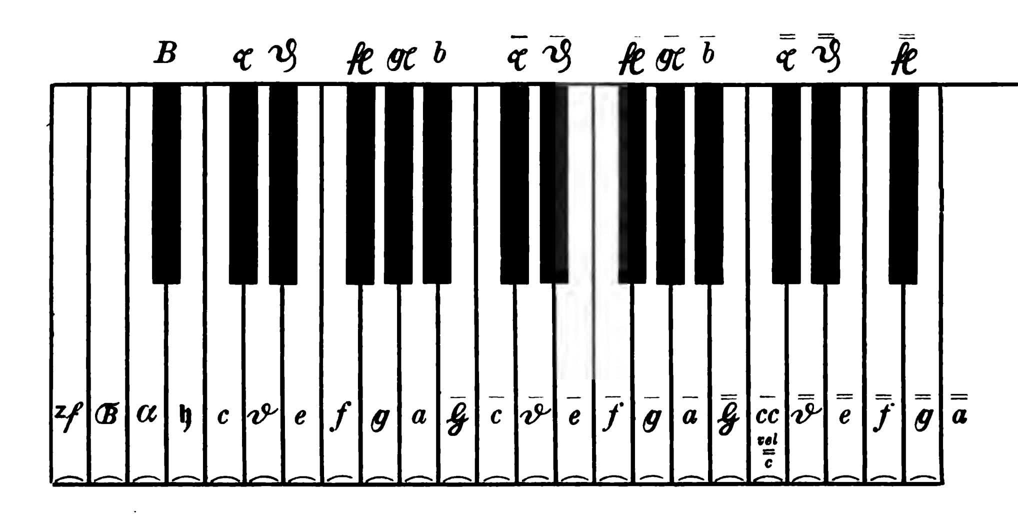
---

rechten Hand, sondern schreibt in seinen Übungsbeispielen (Kap. 4) »Rechten« resp. »Lincken« vor. Die Erklärung der Zahlen als Bezeichnung der Finger hätte übrigens korrekt von Buchner den Regeln vorangestellt werden müssen.

[1] Luscinius, S. 36: »Ordo literarum quem P. Hofhaymer fere inscribit tabulis suis: *F G A B* (*h*) *c d e f g a* $\overline{h\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ h}$ (*b* … *b*)«. Obwohl L. diese Notation zum Gebrauch empfiehlt, bindet er sich doch nicht an sie, sondern benutzt eine andere in dem als Beispiel gegebenen Stück; in derselben sind die Oktaven von *F—f*, nicht von *h*—$\overline{h}$ gezählt. Ferner gebraucht er noch diejenige, welche die Oktaven von $\underline{g}$-*g*-$\overline{g}$ rechnet, nämlich *zf* $\underline{g\ a\ b\ h\ c\ d\ e\ f}$ *g a b h c d e f* $\overline{g\ a\ b\ h\ c\ d\ e\ f}$.— Der Umfang des Pedals der Konstanzer Orgel, für welche Buchner seine Stücke schrieb, scheint *F—b* gewesen zu sein, wenigstens ist *b* der höchste Ton, welcher in der tiefsten Stimme von Buchner's Stücken mit Pedal vorkommt, und zwar ist er nur selten angewendet, meist schreitet die auf Pedal zu spielende Stimme nur bis *a* herauf. Anders bei Schlick in seinen Tabulaturen etlicher Lobges. etc. 1512 und seiner Schrift über den Orgelbau, Spiegel der Orgelmacher 1511. Hier zeigt das Pedal den Umfang von *F*—$\overline{c}$, und in den Stücken durchschreitet die Pedalstimme meist denselben ganz nach der Höhe zu, also bis $\overline{c}$. Der Umfang des Manuals war im 15. Jahrhundert (nach dem Buxheimer Orgelbuch) *H*—$\overline{\overline{f}}$, am Ausgang dieses Jahrhunderts wurde er nach beiden Seiten erweitert, bis *F* (ohne *Fis* und *Gis*) in der Tiefe, in der Höhe bis $\overline{\overline{a}}$ (Conrad Rotenburger, Orgelbauer in Nürnberg!). Die Konstanzer Orgel scheint einen Manualumfang nur von *F*—$\overline{\overline{g}}$ gehabt zu haben, wenigstens ist $\overline{\overline{g}}$ der höchste in Buchner's Orgelstücken vorkommende Ton.

*) *d* ist die gewöhnliche Form für *es* (*dis*). Virdung in »Musica getutscht« (1511), Luscinius S. 37, Agricola in »Musica Instrumentalis« (1532) und Praetorius im »Syntagma Musicum« haben die Form *dc* aufgenommen, ebenso auch Hans Kotter in F. IX. 22. In den Stücken gebraucht letzterer zwar stets *d*, in der vorangestellten Ta-
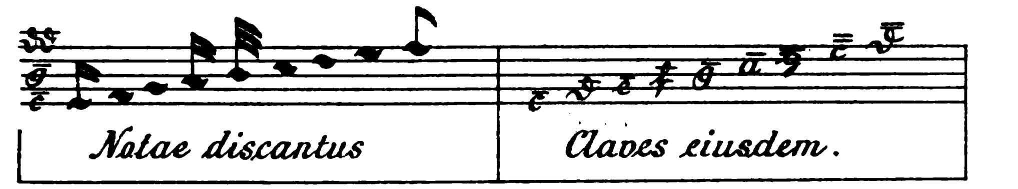
19 $\bar{ꞇ}$, 20 $\bar{ϑ}$, 21 $\bar{ꝺ}$, 22 $\bar{e}$, 23 $\bar{f}$, 24 $\bar{ꝥ}$, 25 $\bar{g}$, 26 $\bar{gꝭ}$, 27 $\bar{a}$, 28 $\bar{b}$, 29 $\bar{\bar{ℊ}}$, 30 $\bar{\bar{c}}$, 31 $\bar{\bar{ꞇ}}$, 32 $\bar{\bar{ϑ}}$, 33 $\bar{\bar{ꝺ}}$, 34 $\bar{\bar{e}}$, 35 $\bar{\bar{f}}$, 36 $\bar{\bar{g}}$, 37 $\bar{\bar{a}}$. Cuius subiectum accipe schema.



Est autem observandum, quod in discantus voce non exprimantur clavium characteres integri ut hic ob oculos positi videntur, verum quum versetur inter lineas, quibus ab initio quaedam ex his adiiciuntur utpote $\bar{c}$ $\bar{g}$ et $\bar{\bar{ϑ}}$: habenda est ratio linearum et spaciorum, ita ut quantum nota aliqua distat ab una harum literarum trium in ascensu vel descensu, tantum quoque descendatur ac ascendatur in ordine clavium instrumentorum quod ipsum melius intelligi ut possit, in subiecta tabula, semper è regione dextri lateris character tibi notam ostendet.

---

belle giebt er aber ϑꝭ an: Semitonia { ꞇ ϑꝭ ꝥ gꝭ b }. Die chromatische Erhöhung bezeichnete man damals wie heut sprachlich durch Anhängung der Endung *is* und stellte die letztere schriftlich durch ꝭ dar, die besonders im 15. Jahrh. gebräuchliche Abkürzung für *is* am Wortende.



His cognitis facile est instrumentorum claves cum scala Musices conferre. Respondet enim *G* in instrumentis, Γ ut: *a* convenit cum *A* re: *B* et *h* respondent *B* mi, *B* quidem, ♭molli, *h* autem, ♮ duro: *c* idem est cum *C* fa ut: *d*, *D* sol re: atque ita deinceps.

Caeterum quum non integram soleamus ponere scalam, verum eius aliquam solum partem, cui a fronte adiiciuntur claves signandae[1], a quibus reliquarum clavium initium petimus: operae precium me facturum arbitror, si cuique signandae clavi Musices, suam ex nostro instrumento addam, ut habito aliquo initio, ulterius progredi valeamus. Ut autem duplex est cantus, figuralis scilicet et planus: ita uterque suas habet clavium signandarum figuras. Sunt enim plani cantus clavium signandarum figurae usitatiores tres, Γ ut nempe, cuius nota est haec Γ. Fa ut, cuius signa sunt ista [signa] *c* sol fa ut, cuius figuram hanc C vel C ponunt. Figuralis cantus claves crebriores sunt quinque. Γ ut, cuius signum est idem cum superiore. Fa ut, cuius nota est [signum], vel [signum], vel [signum], vel etiam [signum] huiusmodi. *c* sol fa ut, cuius figuram vel hanc ponunt [signum], vel illam [signum], vel istam [signum]. *g* sol re ut, cuius character est [signum] aut G. et *dd* la sol, cuius signum, est duplex *dd* vel simplex *d*. Sciendum autem clavi Γ ut, respondere clavem *G*. fa ut, *f*. *c* sol fa ut, *c̄*. [signum] sol re ut, *g̅*. et *dd* la sol, *d̿*. Meminisse quoque oportet ♭, ubicunque habeatur, respondere unam ex nigris, quas semitonia vocamus, eam videlicet quam linea vel spacium postulat iuxta scalae rationem. Quae omnia ut facilius intelligantur, accipe sequentem tabulam, quae negotium

---

[1] Für *claves signandae* (Schlüsselzeichen) steht häufiger *claves signatae* oder *claves praescriptae*. S. 26 wird der Ausdruck *notae clavium signandarum* und *characteres cl. s.* gebraucht. Seb. Heyden, De arte canendi, lib. I, S. 10—11 wendet den Namen *claves characteristicae* an.

tibi bellissime representat, et cuius usus non modo nunc sit, verum etiam in sequentibus capitibus duobus, magnus futurus.

Scala Musicae.

		Characteres clavium signandarum in Figurali.	Claves instrumentales.
			$\bar{\bar{aa}}$ *) $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{f}}$
ee la dd la sol		dd aut d	$\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{d}}$
cc sol fa bb fa ♮ mi			$\bar{cc}$ **) $\bar{b}$ vel $\bar{\bar{h}}$
aa la mi re g sol re ut		g aut G	$\bar{a}$ $\bar{g}$
fa ut e la mi	Notae clavium		$\bar{f}$ $\bar{e}$
d la sol re c sol fa ut	signandarum in plano.		$\bar{d}$ $\bar{c}$
b fa ♮ mi a la mi re	C E	♯ ♭ ♮	b vel h a
G sol re ut Fa ut	[illegible]	[illegible]	g f
E la mi D sol re			e d
C fa ut B mi	b		c B vel h
A re Γ ut	Γ	Γ	a Γ
			zf

Hactenus de primis primi capitis partibus duabus, restat tertia explicanda, in qua agendum est de notarum valore, ubi summe no-

---

*) In der Handschrift steht $\bar{\bar{aa}}$ statt $\bar{aa}$ oder $\bar{\bar{a}}$.

**) Das Original enthält $\bar{\bar{cc}}$ statt $\bar{cc}$ oder $\bar{\bar{c}}$.

tandum earum valorem variari secundum perfectionis et imperfectionis[1] rationem. Est autem huius signum illud ₵: illius vero hoc Φ. Cum autem perfectionis usus plane sit nullus in hac arte aut exiguus[2]: valorem imperfectionis aggrediemur. Primum itaque sciendum hanc figuram respondere isti notae, et valere unum tempus, duos autem tactus[3]: illa autem , respondet huic, valetque dimidium tempus, aut unum tactum: tertia est huiusmodi , quae valet temporis quartam partem, aut dimidium tactum, respondetque tali : Quarta talis habetur , respondens isti notae ,[4] valetque octavam temporis partem, aut quartam unius tactus partem: Quinta pingitur ita , quae valet decimam sextam temporis partem, aut octavam unius tactus, cui respondet haec. Sed omnia haec subiecta figura docebit.

Notae musicae.		Notae tabulaturae.		Valor.	
Brevis			. . . . .	*duos*	
Semibrevis			. . . . .	*unum*	
Minima	*Huic in tabulatura respondet ista:*		. . . . . *Quae valet tactus*	*dimidium*	
Semiminima			. . . . .	*quartam*	*partem.*
Fusela[5]			. . . . .	*octavam*	

[1] *Perfectio* und *imperfectio* gilt nur vom *tempus*. Vergl. S. 34, Anm. 1.

[2] Des tempus perfectum integrum (non diminutum), welches mit ○ bezeichnet wird, gedenkt Buchner nicht, obwohl es öfter in den Orgelstücken vorkommt. Näheres darüber in Abschnitt III.

[3] Die Zeitdauer eines *tactus* wird unten näher bestimmt. Überall wird der Taktmessung die Geltung der *semibrevis* zu Grunde gelegt. Die *semibrevis* gilt einen *tactus*.

[4] Die Mensuralmusik des 16. Jahrh. gebraucht für auch . Vergl. Luscinius und Seb. Heyden a. a. O.

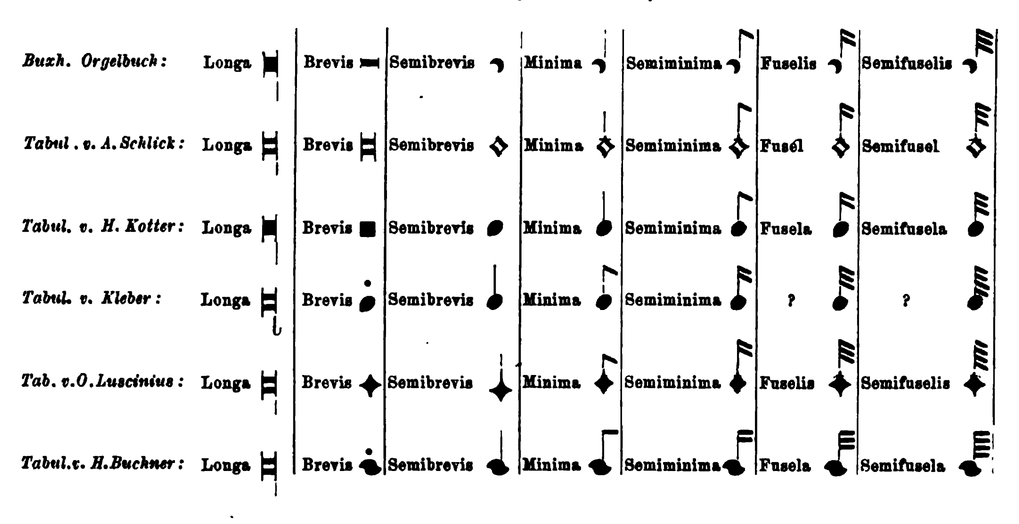
[5] Die Form *Fusela* und *Semifusela* findet sich, soweit mir bekannt geworden, nur noch in der Handschrift Kotters, F. IX. 22. *Fusa* und *Semifusa* ist das Gebräuchliche. Nebenher kommt noch die Form *Fuselis* und *Semifuselis* vor; vergl. Luscinius, Comm. I, Kap. II, S. 67, ferner Buxheimer Orgelbuch. In dem Brief A. Schlick's an seinen Sohn aus dem Jahre 1511, »Antwurt Arnolt Schlicken vff die bitt seines sons« (vergl. A. S., »Tabulaturen etlicher Lobgesang und lidlein« 1512 Mentz) wird von »ein fusel« und »semifusel« gesprochen. Seb. Virdung sagt in seiner »Musica getutscht« 1512 *fusele*.

Hae sunt notae, quae quamdiu sit cunctandum in aliqua clavi tacta, nos docent, ubi notandum, tactum hic vocari, tantam moram, quantum temporis inter duos gressus viri mediocriter incedentis intercurrit. Et ad hunc tactum reliquarum notarum omnis valor refertur, quarum collatio ut esse possit in promptu, subiiciam schema, in quo semper superior tanto celeriorem cursum habet, quanto inferiorem numero vincit.[1]

[1] Die Benennung der einzelnen Notenfiguren hat im Laufe der Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts eine Änderung erfahren. Das Nähere ergeben die folgenden Tabellen.

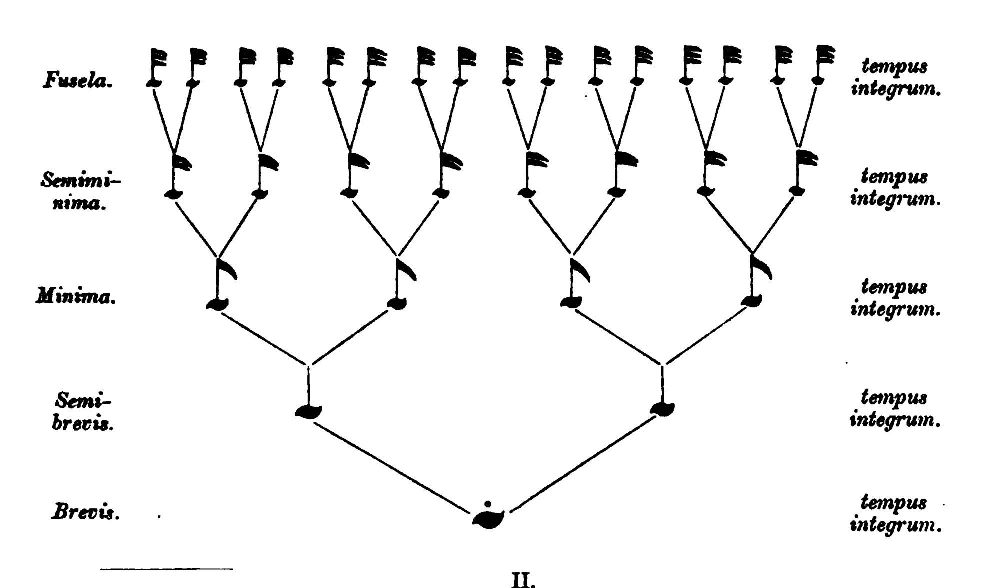
I.

Die Namen der für die Oberstimme gebrauchten Notenfiguren (characteres).



Buxh. Orgelbuch:	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fuselis	Semifuselis
Tabul. v. A. Schlick:	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fusel	Semifusel
Tabul. v. H. Kotter:	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fusela	Semifusela
Tabul. v. Kleber:	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima	Semiminima	?	?
Tab. v. O. Luscinius:	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fuselis	Semifuselis
Tabul. v. H. Buchner:	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fusela	Semifusela

Kotter berücksichtigt in den von ihm geschriebenen Stücken die von ihm selbst gegebene Tabelle nicht, er notirt vielmehr in der Weise von Kleber, Luscinius und Buchner, scheidet also ■ aus und gebraucht dafür ● (der Tabelle nach Semibrevis), wodurch eine Verschiebung in der Bezeichnung eintritt.



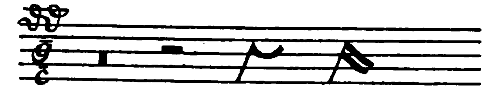
II.

Die Namen der Werthzeichen (characteres) in den übrigen Stimmen.

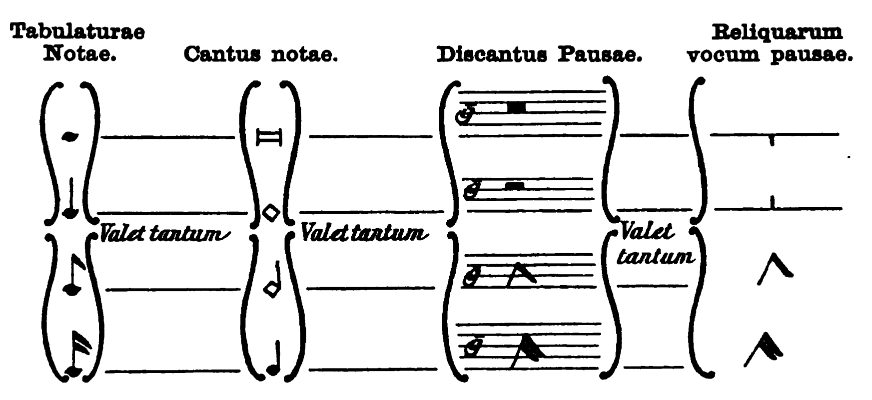
Buxh. Orgelb.:	Longa • • • (—)	Brevis • •	Semibrevis •	Minima	Semiminima	Fuselis	Semifuselis	
Tab. v. Schlick:	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fusel	Semifusel	
Tab. v. Kotter:	Longa • •	Brevis •	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fusela	Semifusela	
Tab. v. Kleber:	Longa	Brevis •	Semibrevis	Minima	Semiminima	?	?	
Tab. v. Luscinius:	Longa	Brevis •	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fuselis	Semifuselis	
Tab. v. Buchner:	Longa (•) • •	Brevis •	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fusela	Semifusela	
Tab. v. Ammerbach:	Longa	Brevis •	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fusa	Semifusa	Semisemifusa

Das Werthzeichen für Longa, Brevis und Semibrevis fehlt häufig im Buxheimer Orgelbuch; Schlick gebraucht keinen Punkt, das Fehlen eines solchen bezeichnet bei ihm die Dauer der *brevis*, also z. B. *a* = *brevis a*. Die Longa, welche meist nur im Schlusstakt angewendet wird, bezeichnet man gewöhnlich mit über dem Notenbuchstaben oder durch letzteren allein. Kotter notiert wie oben angegeben in den Stücken. Seine Tabelle enthält noch folgende Benennung der Werthzeichen, welche wohl älteren Ursprungs ist: Semifusela, fusela, semibrevis, brevis, longa.

Non satis est novisse quamdiu alicui clavi tactae sit inhaerendum, verum cum interdum sileatur (quod silentium pausas vocant) interdum vero suspiria ducantur: Discendum certe venit et hoc, ne silentii aut suspiriorum moram longiorem brevioremve iusto ducamus. Est autem duplex pausarum genus: habet enim discantus alias, alias autem reliquae voces omnes. Discantus pausae sunt huiusmodi,



quarum prior quae a linea ad lineam usque ducta est, significat tantum tibi silentium interponendum esse, quantam moram postulabat huiuscemodi nota ⊨, vel in tabulatura talis . id est integrum tempus, aut duos tactus: Secunda, dimidium: Tertia, quartam partem: Quarta, octavam partem. Reliquarum vocum omnium pausae sunt istae, quarum quaeque superiori ex ordine respondet. Cuius hoc accipe schema.



Suspiria abusive sumpta, vocantur puncta[1] inter duas notas unius vel duorum tactuum interposita: de quibus haec sit regula communis. Punctus perpetuo valet tantum, quantum sequens nota, aut dimidium praecedentis.[2]

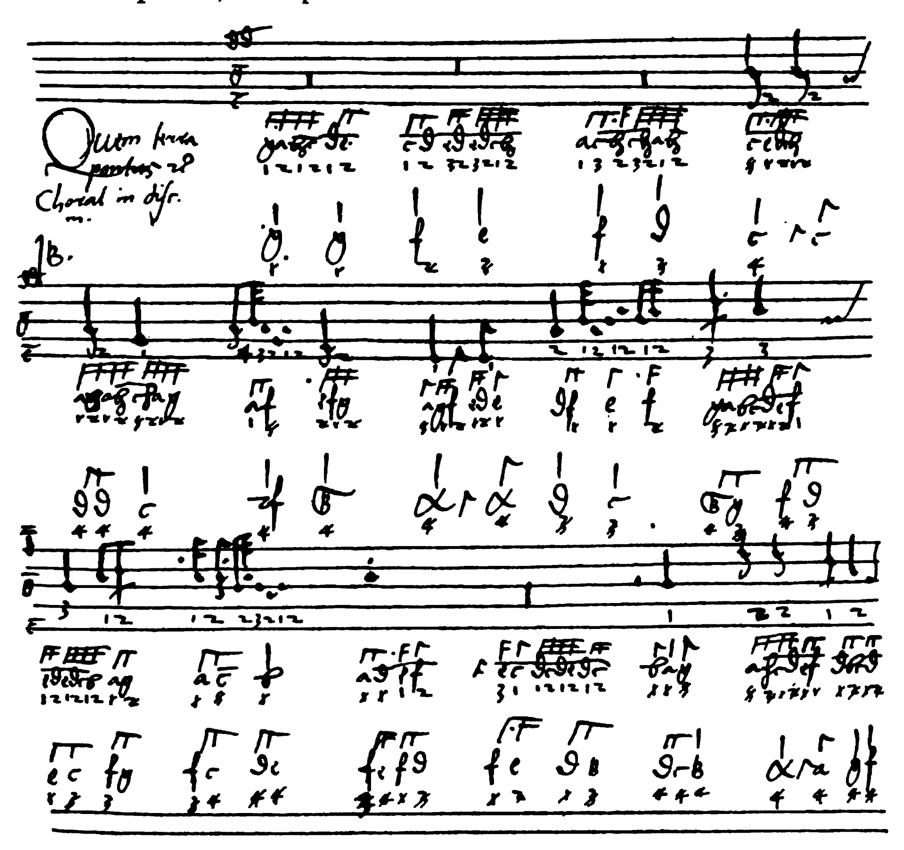
---

[1] Der Gebrauch des Wortes *suspirium* für *punctum* im 16. Jahrh. ist sonst nirgends überliefert.

[2] Die Bestimmung des durch einen Punkt dargestellten Zeitwerthes nach der folgenden Note bestätigt die Geltung, welche der Punkt nebenher im 15. und auch im 16. Jahrhundert nach den erhaltenen Orgeltabulaturen gehabt hat. Im Buxheimer Orgelbuch finden sich mehrfach Stellen, wo die folgende Note den Werth des vorhergehenden Punktes bestimmt und ihm den gleichen Werth anweist. So hat häufig
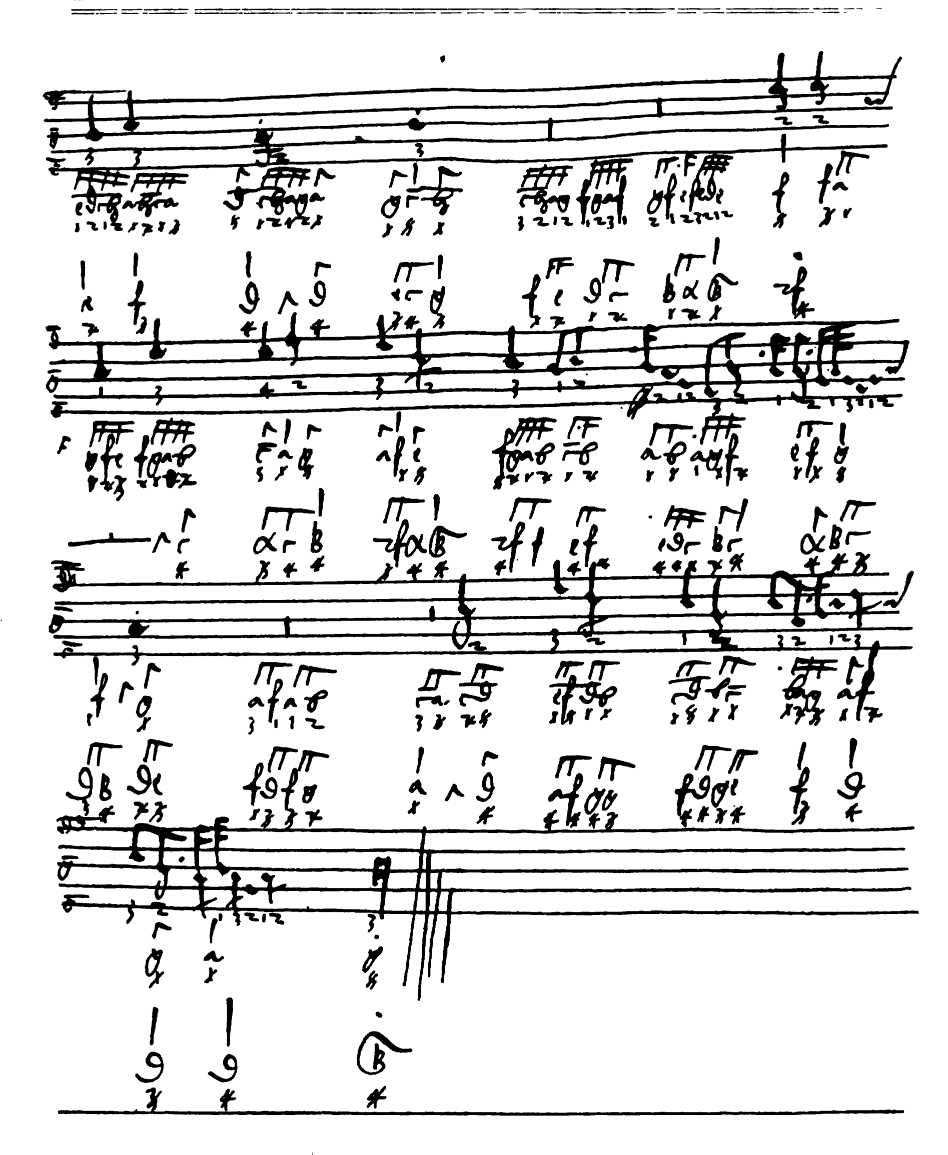
Ut | | ubi punctus suo valore huiusmodi re-
spondet.
| | ubi punctus talem valet.

Hactenus de tribus primi capitis totius negotii partibus, quantum ad mediocrem cognitionem sufficit, tractatum est, restat ut quo exerceri possint, exemplum subiiciam.



---

folgende Geltung: . Daß diese Geltung des Punktes auch in einer anderen als der auf einem Liniensystem notierten Oberstimme vorkommt, bestätigt die Handschrift von Hans Kotter, F. IX. 22. Hierin sind mehrere Beispiele in einem Präludium und eins in einer Anabole von Kotter in folgender Gestalt vorhanden: . Vergl. ferner *Tristitia vestra* in jener Handschrift. Buchner's Fundamentbuch enthält nur ein Beispiel dieser Art, siehe Stück Nr. 22, c, ebenso nur ein Beispiel in der Oberstimme, siehe Nr. 22, g.



In hoc exemplo vides quasdam notas inter lineas, quae habent lineas deorsum ductas, quarum aliae habent curvatam caudam in hunc modum ♩, aliae lineam transversam hoc pacto ♩; Memineris igitur

eas notas quae curvatas habent lineas vocari mordentes[1], ubi observandum semper duas esse simul tangendas, ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito[2], proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus. Ea vero nota, quae lineam habet transversam hoc modo ⸸, significat semitonium.[3]

De secundo capite, ratione nempe compositas cantiones transferendi in tabulaturam.

Ei qui compositas cantiones trium, quatuor aut plurium vocum in tabulaturam transferre velit, tria cognitu sunt necessaria. Primum scala videlicet cum clavibus signandis, quomodo se habeant erga claves instrumenti: secundum, quae sit collatio inter notas cantus et tabulaturae figuras: tertium, quis sit ordo collocandi.

Quod igitur primum attinet, non est cur hic de integro agere instituam. Nam monui supra eam tabulam quae habetur sexto folio[4], multum conferre huc. Proinde omnem rationem clavium cum clavibus conferendarum[5] inde petas. Habita enim clavi signanda, et huic

---

[1] Für mordentes war auch murdantes gebräuchlich. Vergl. die Handschrift von Kotter, F. IX. 22.
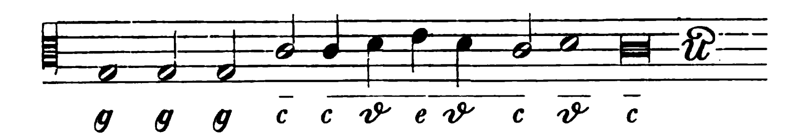
[2] In dem vorstehenden Beispiel für den Fingersatz wird Zeile 2, Takt 1 des zweiten tempus der Mordent ausnahmsweise mit dem fünften und vierten Finger ausgeführt, weil die rechte Hand zugleich die Tenorstimme spielt.

[3] Das ursprünglichste Zeichen für einen versetzten Ton war ⸸, vergl. Buxh. Orgelb. Die Versetzung einer Longa ⸸ erforderte den Querstrich ⸸. Derselbe, verbunden mit dem vertikalen Strich ⸸, wurde schließlich für alle Notengattungen als Versetzungszeichen eingeführt, vergl. Buxh. Orgelb. fol. 124b—141b und fol. 159a. Dieses Zeichen kehrt in den folgenden Tabulaturen stets wieder, nur Schlick gebraucht ⸸. Als Verzierungszeichen wird im Buxh. Orgelb. ⸸ und ⸸ angewendet, in den folgenden Tabulaturen ⸸ (Schlick schreibt den Mordent nicht vor), ⸸ und ⸸ ist im Buxh. Orgelb., ⸸ und ⸸ bei Kotter, Kleber und Buchner das Zeichen für Verzierung und Versetzung zugleich. Der oben beschriebene, eigenthümliche Mordent hat sich im Orgelspiel noch lange erhalten, neben ihm kam in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. eine andere Verzierung auf, die Ammerbach und später Prätorius mit Mordant, auch Moderant bezeichnet. Während beim ursprünglichen Mordent zunächst der Hauptton mit dem die Verzierung darstellenden Nebenton gleichzeitig und darauf nur der Nebenton wiederholt angeschlagen wurde, indem der Hauptton liegen bleibt, wechselt hier der Hauptton mit der Nebennote ab und zwar nimmt diese Verzierungsfigur die Hälfte von der zu verzierenden Hauptnote für sich in Anspruch.

[4] Im Druck S. 26.

[5] Das Original enthält *conferrendarum*.

quae in instrumento respondeat, facile reliqua ex ea disces tabula, cuius tamen accipe breve hoc exemplum, in quo semper litera respondet suae notae.



Secundum erat notarum collatio inter sese instrumenti et musices, cuius tamen magnam partem supra absolvimus cum ageretur de notarum valore, qui secundum perfectionis et imperfectionis signum variaret.[1] Quum autem quaedam supra tradi haud potuerint, sine quorum cognitione nihil efficimus, repetam summatim. Octo sunt in universum notarum simplicium et figurae et nomina.

Primae nomen est Maxima, cuius figura est huiusmodi : haec igitur in imperfectione valet tactus octo, in perfectione autem duodecim, ubi meminisse oportet, quod huiusmodi notae, si in tabulaturam referre velis, resolvi debeant toties in duorum tactuum figuram, quoties ea in illis habetur.

Secunda dicitur Longa, cuius figura est huiusmodi , quae in imperfectione valet quatuor tactus, in perfectione sex.

Tertiae, nomen est Brevis, et figura talis , quae in imperfectione valet tactus duos, in perfectione tres.

Quarta, vocatur Semibrevis, cuius figura est haec , quae valet tam in imperfectione quam in perfectione unicum tactum..

Quinta dicitur Minima, figuraque eius est huiusmodi , quae continet dimidium tactum.

Sexta, Semiminima vocatur, cuius figura est talis , quae quartam partem tactus unius valet ubique.

Septima, Fusela dicitur eiusque figura est huismodi , quae valet octavam tactus partem.

---

[1] *Perfectio* und *imperfectio* bezieht sich hier stets auf *tempus*, da die beiden *Modi* und die *Prolatio* nicht berücksichtigt werden.

Octavam Semifuselam vocant, quae talem habet figuram, valetque decimam sextam unius tactus partem.

Brevi igitur (quae erat tertia) in tabulatura respondet talis nota . Semibrevi, huiusmodi . Minimae, talis . Semiminimae, talis . Fuselae, respondet haec . Semifuselae, ista . Maxima resolvitur in imperfectione et perfectione, in quatuor huiusmodi unius clavis figuras . Nam haec tabulaturae nota quoque secundum perfectionis et imperfectionis signum variat. Longa resolvitur in easdem figuras duas .

Pausarum rationem supra tradidi. Nam earum ratio hîc non est alia nisi quod huiusmodi resolvatur in discantu in duas tales in reliquis vocibus in duas tales .

Sed horum omnium accipe hoc schema sequens.
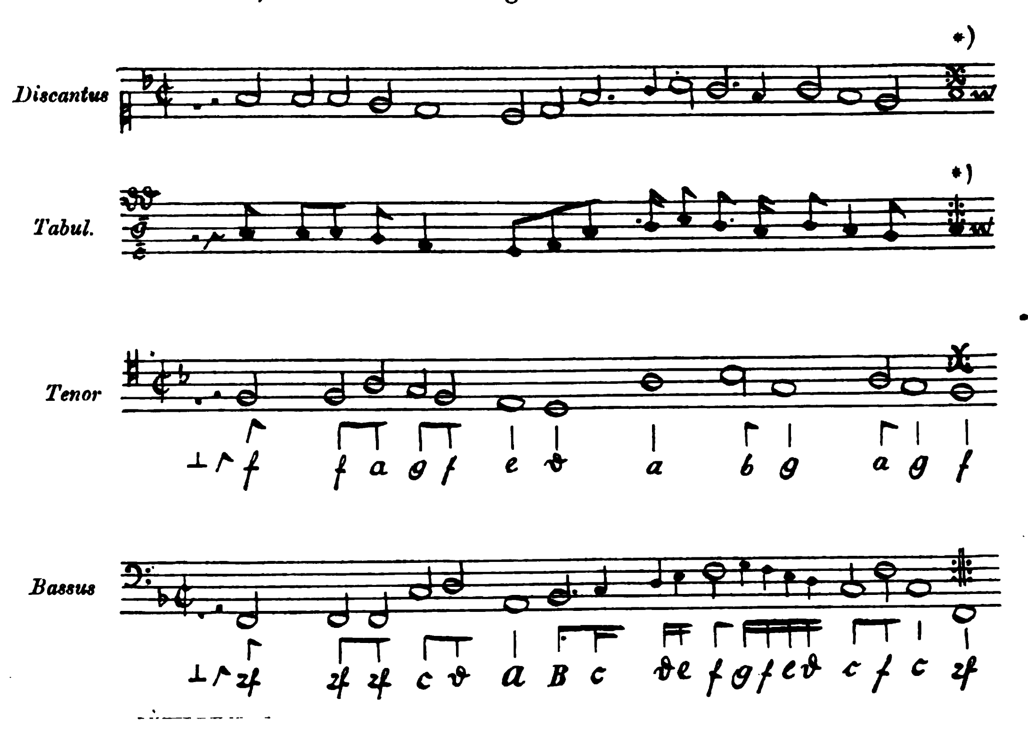
(Siehe Beilage.)

Tertium erat collocandi ordo, qui in primis requiritur iustus. Nam servato vocum recto ordine, multo promptius ac expeditius ex tempore (ut vocant) licet ludere quaeque oblata.

Primo itaque considerandum est num habeat cantilena, quam transferre cupis, signum perfectionis imperfectionisve praescriptum. Signum enim perfectionis, si ab initio positum fueris conspicatus, scito semper tres iungendos esse tactus deinde aliquid spacii relinquendum, hoc modo vel . vel . Hoc autem signum ⌽ perfectionis est. Sin autem signum reperias imperfectionis, hoc nempe ¢ duos semper iungito tactus deinde aliquid spacii relinquito, hunc in modum aut vel . Voces autem poteris iuxta animi tui voluntatem collocare et pro ut fueris assuetus. Sed tamen hoc sciendum est, discantum in hac nostra tabulatura debere versari inter lineas et spacia scripta, quae semper

primum occupent locum et superiorem.[1] Videtur quoque mihi, haud incommode factum, si Bassus discantui subiiciatur, Basso, altus: alto, tenor: tenori quicquid est aliarum vocum. Hunc enim usum quodammodo sibi peculiarem habuit Johannes Buchnerus.[2]

Sed haec omnia quae hactenus de transferendis cantionibus in organistarum formas tradidi, liquidius cognosces ex subiecto exemplo, in quo semper vox suam habet quae respondeat notam valore et clavi subiectam, mox rationem redigendi in ordinem.

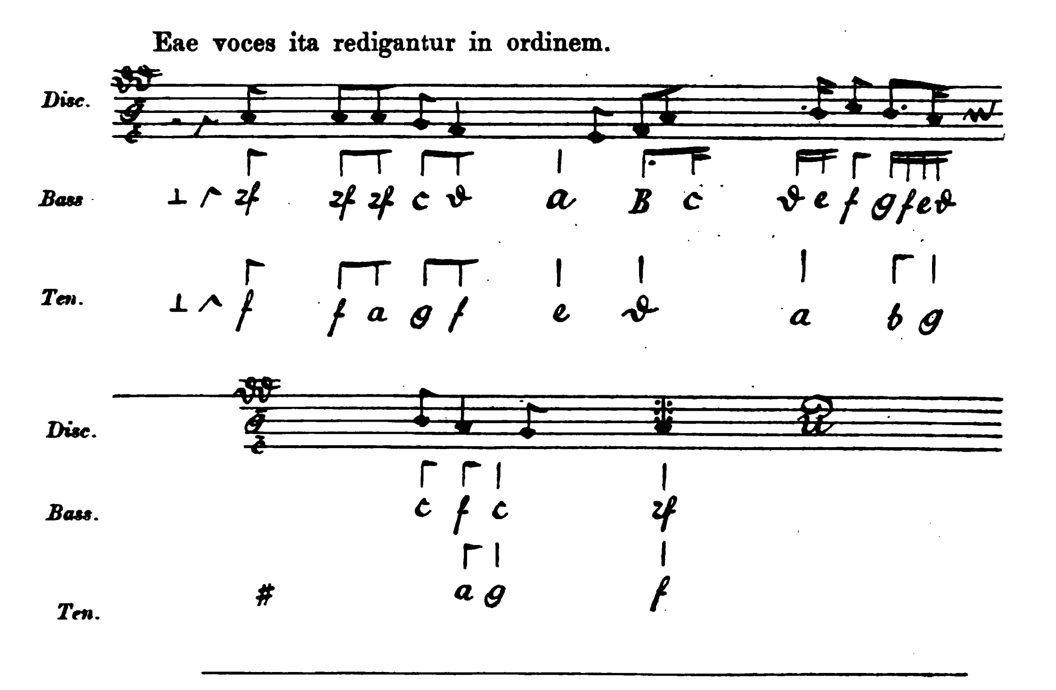


[1] Die erste bekannte deutsche Orgeltabulatur, welche auch für die Oberstimme die Buchstabennotation gebraucht, ist die des gen. E. N. Ammerbach aus dem Jahre 1571.

[2] Die Notierung des Basses an zweiter Stelle scheint die ursprüngliche gewesen zu sein. Vergl. Buxh. Orgelbuch. In gleicher Weise notiert Kleber, Kotter und Luscinius. Bei A. Schlick findet sich zuerst die moderne Stimmenanordnung, allgemein seit dem alleinigen Gebrauch der Buchstabennotation (Ammerbach). Näheres darüber folgt in Abschnitt III.

*) Die gebräuchlichen Wiederholungszeichen sind :)(:, ‡ und ‖:. Die in der Tabulatur hier vorkommende Benutzung des Stieles der Semibrevis-Note findet sich sonst nicht wieder.

Eae voces ita redigantur in ordinem.



Usus crebrior et ludendi exercitatio addit deinde colores[1]: poteris quoque è tabulis quae sequentur colorandi rationem sumere.

De tertio capite, fundamento scilicet.

Fundamentum vocant organistae brevem certissimamque rationem quemvis cantum planum redigendi in iustas duarum, trium pluriumve vocum symphonias. Ex quo perspicuum est, requiri cognitionem scalae Musicae, clavium, et notarum earumque collationem cum instrumenti clavibus ac notis in primis esse necessariam, de quibus cum supra abunde egerim, inde huc veniunt petenda.

---

[1] Unter colores ist hier die rhythmische und melodische Belebung der Stimmen zu verstehen. Eine solche wird erreicht durch Auflösung der in den einzelnen Stimmen zu Grunde liegenden Töne von größerem Zeitwerth in solche von geringerer Dauer und durch Auszierung mit Läufen und damals sehr beliebten doppelschlagähnlichen Figuren. Ein treffliches Beispiel für das Kolorierverfahren giebt Buchner Seite 47. In der Mensuralmusik des 16. Jahrh. hatte dagegen, wie bekannt, color die Bedeutung von Schwärzung.

Ut autem felicius in hoc negotio possimus versari, quarundam vocum ratio est explicanda, quarum usus in sequentibus est frequens. Sunt autem vocum undecim, Unisonus, Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Octava, Decima, Duodecima, Tredecima, et Decima-quinta.

Unisonus dicitur quoties duae ex vocibus simul in unam aliquam cadunt clavem. Ut si discantus et tenor in clavem $\bar{c}$ caderent.

Secunda, vocatur proxima clavis aut nota in descensu aut ascensu ab ea quam nunc primum tetigisti. Ut si tetigisses *f*, eius secunda in ascensu esset *g*, in descensu *e*.

Tertia, dicitur nota aut clavis tertia ab ea quam tangis in ascensu vel descensu. Ut tacta clavi *g* eius tertia in ascensu erit *b* vel $\bar{h}$, in descensu *e*.

Quarta, quae et fabrisonus[1] dicitur, clavis est quarta ab ea quam tangis in ascensu vel descensu. Ut *f* sit clavis tacta, eius quarta in ascensu erit *b* vel $\bar{h}$, in descensu *c*.[2]

Quinta, dicitur ea, quae à tacta in ascensu vel descensu distat quinque tactam quoque numerando. Ut *g* tacta, $\bar{d}$ erit in ascensu quinta, in descensu *c*.

Sexta, vocatur ea quae in ascensu aut descensu à tacta est sexta. Ut *f* $\bar{d}$, et *f* *a*.

Octava, dicitur ea, quae complectitur duas eiusdem speciei literas octo clavibus inter se distantes in ascensu vel descensu. Ut *f* $\bar{f}$, et *f* *ff*.

Decima, dicitur ea clavis quae à tacta in ascensu vel descensu distat decem. Ut $\bar{c}$ $\bar{ee}$, et $\bar{c}$ *a*.

Duodecima, quae à tacta distat duodecim vel in ascensu vel in descensu. Ut $\bar{c}$ $\bar{gg}$, et $\bar{c}$ *ff*.

Tredecima, quae à tacta tredecim distat alterutro modo. Ut *a* $\bar{ff}$, et $\bar{f}$ *a*.

---

[1] Vergl. S. 40, Anm. 3.

[2] Im Original steht $\bar{c}$.

Decima quinta, quae complectitur duas octavas. Ut *a* $\overline{aa}$, et *f* *zf*. Cuius omnis rationis hanc accipe subsequentem figuram.[1]

In ascensu.

Unisonum	facit	*a*
Secundam		$\overline{\natural}$ vel *b*
Tertiam		$\bar{c}$
Quartam		$\bar{d}$
Quintam		$\bar{e}$
Sextam	facit	$\bar{f}$*)
Octavam		$\bar{a}$
Decimam		$\bar{\bar{c}}$
Duodecimam		$\bar{\bar{e}}$
Tredecimam		$\bar{\bar{f}}$
Quintadecimam		$\bar{\bar{a}}$

a haec sumpta cum

In descensu.

a	facit	*Unisonum*
g		*Secundam*
f		*Tertiam*
e		*Quartam*
d		*Quintam*
c	facit	*Sextam*
A		*Octavam*
zf		*Decimam*

---

[1] Die genannten 11 Intervalle erschöpfen noch nicht den Umfang, welchen die Stimmen untereinander, insbesondere die beiden äußeren in den dreistimmigen Tabellen und namentlich in den vier- und mehrstimmigen Orgelstücken Buchner's zeigen. Ebenso wie die Sekunde genannt ist, hätte auch die Septime angeführt werden müssen, da hier ohne Rücksicht auf Konsonanz und Dissonanz die vorkommenden Intervalle aufzuzählen sind. Vor allem aber finden sich sehr häufig noch größere Intervalle als die Decima quinta. So ist besonders die Decima septima und Decima nona in den Tafeln und Orgelstücken oft gebraucht. Im allgemeinen jedoch wurde im 16. Jahrh. die Doppeloktave als Grenze für den Umfang der Stimmen unter einander festgehalten.

*) Das Original enthält *f*.

De concordantiis earumque numero et specie.

Concordantia[1] dicitur, quando duae pluresve voces simul sumuntur quarum distantia tanta est quae efficiat iustam symphoniam. Sunt autem numero in universum decem[2], Unisonus, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Octava, Decima, Duodecima, Tredecima, et Quintadecima, ex quibus Quarta vix nomen concordantiae meretur, propter illius usum, ideoque impositum habet nomen fabrisoni.[3]

Qualis autem quaeque concordantia sit et quae, facile colligere est ex supra dictis. Nam tertia, dicitur ea, quae complectitur duas claves simul sumptas, quibus media interiacet libera, ut *a* et *f*. item *a* et $\bar{c}$.

Quarta, dicuntur duae claves simul sumptae, quarum distantia vel in ascensu vel in descensu quatuor est clavium. Ut *f b*, vel *f c*.

Quinta duae claves simul sumptae quarum distantia alterutro modo est quinque clavium. Ut *f* $\bar{c}$ vel *f B*.

Sextae distantia est sex clavium: octavae octo clavium, et ita de reliquis est intelligendum.

Caeterum cum illarum usus sit multiplex, qui quo liquidius cognoscatur, omnis concordantiarum ratio ad duplex genus refertur, perfectarum nempe, et imperfectarum. Sunt autem perfectae quinque, imperfectae quatuor: Nam Quartae, hic nulla habetur ratio.

Perfectae sunt Unisonus, Quinta, Octava, Duodecima et Quintadecima. Imperfectae sunt Tertia, Sexta, Decima et Tredecima. Verum

---

[1] Das 16. Jahrh. (erste Hälfte) unterschied zunächst zwischen *concordantia* und *dissonantia*. Vergl. Luscinius, comm. II, cap. I—II. Allmählich wurde *consonantia* für *concordantia* gebräuchlich. A. Schlick jun. stellt bald *concordantia* und *discordantia*, bald *consonantia* und *dissonantia* einander gegenüber. Glarean, Dodecachordon 1547, gebraucht *consonantia* und *dissonantia*. Diese Bezeichnung wurde nun allgemein. — Ammerbach, S. 11, versteht unter »Concordanten« nicht bloß konsonierende Intervalle, sondern überhaupt »zusammenklingende Stimmen« und bezeichnet daher auch Sekunde, Septime, None u. s. f. als Concordanten (= Doppelgriffe).

[2] Die Zahl der Konsonanzen geben die Lehrbücher des 16. Jahrh. verschieden an, weil sie mehr oder weniger ausführlich die Versetzungen der ursprünglichen Konsonanzen um ein bis drei Oktaven aufzählen. So zählt Luscinius, comm. II, cap. I, 13 Konsonanzen, A. Schlick jun., cap. II, 12, Glarean, lib. I, cap. IX, nur 9.

[3] »Fauxbourdon« wurde im Munde der deutschen Musikanten in »Faberton« oder »Faberdon« corrumpirt, dieses wieder in »Fabrisonus« latinisirt. Die Anwendung des Wortes lag hier nahe, da die Quarte nur dann konsonirt, wenn sie, wie im Fauxbourdon, nicht die Quarte zum Basse bildet. Bei der folgenden Eintheilung der *concordantiae* in *perfectae* und *imperfectae* schließt Buchner die Quarte völlig aus.

ut certam habeas rationem inveniendi ac discernendi perfectas ab imperfectis, hanc accipe regulam.

Concordantiae iuxta ordinem supra traditum (dempta Quarta, cuius hic plane nulla habetur ratio) positae, alternatim sunt perfectae et imperfectae, incipiendo ab unisono qui est concordantia perfecta. Sed eius tibi id esto schema.

	Concordantiae perfectae.			**Concordantiae imperfectae.**		
	1 *Unisonus*		*zf*			
Concordantiarum quatenus	3 *Quinta*		*c*	2 *Tertia*		*α*
illarum ratio habetur perfec-	5 *Octava*	ut *zf*	*f*	4 *Sexta*	ut *zf*	*ϑ*
tionis et imperfectionis sunt 9	7 *Duodecima*		$\bar{c}$	6 *Decima*		*a*
	9 *Quintadecima*		$\bar{f}$	8 *Tredecima*		*ϑ*

De vero concordantiarum usu et regulis.

Omnis cantus quem ad iustam diversarum vocum symphoniam redigere cupimus, necessum est his nitatur concordantiis ex quibus concentus fit. Quare manifestum est, quis illarum sit verus usus non ignoretur, qui autem maxime discendus venit ex sequentibus duabus regulis, quarum prior ostendit usum perfectarum, secunda imperfectarum.

Regula prima.

Nunquam in iisdem vocibus duae perfectae eiusdem speciei simul et proxime sive in ascensu sive in descensu se sequantur. Ut si in tenoris et discantus voce sumpsisses $f\ \bar{c}$, caveas nunc sumas vel $g\ \bar{\vartheta}$ vel $e\ \bar{g}$. idem exemplum transferas et ad alias perfectas[1].

Regula secunda.

Imperfectae omnes continuo se sequi possunt unius et eiusdem generis non semel verum decies et pluries, affert tamen multum suavitatis crebra perfectarum cum imperfectis permutatio.

[1] Das Quinten- und Oktavenverbot ist bereits im Buxheimer Orgelbuch ausgesprochen, die Verstöße dagegen sind dort jedoch noch viel häufiger als in dem Fundamentbuch von Hans Buchner. Ersteres verbietet auch die Aufeinanderfolge von 3 und mehr Terzen in folgender Gestalt: $\begin{smallmatrix} e & g & h \\ c & e & g \end{smallmatrix}$.

De ratione inveniendi Bassum.

Tradita hactenus est ratio componendi duas voces, discantum et tenorem: caeterum quum omnis cantus non habens bassum sit propemodum mancus et sine concentus suavitate: Inquirenda est alia ratio, qua instructi tertiam vocem inveniamus, quae ratio omnis sex regulis continetur.

Regula prima.

Si discantus et tenor distent[1] Unisono, Tertia, Octava, Decima, vel Decima quinta, eadem cum tenore sumatur, vel tertia infra vel utriusque octava.[2]

Exemplum.

Si tenor caderet in clavem *a*, discantus vero in eandem, vel in $\bar{c}$, vel $\bar{a}$, vel in $\bar{\bar{c}}$, vel in $\bar{\bar{a}}$. Bassus erit vel *a*, vel *f*, vel $\mathcal{A}$, vel *zf*.[3] Cuius accipe sequens schema.

Schema primae regulae.

	Tenor.		Discantus.		Bassus.	
Unisonus.	*a.*	—	*a.*	*Accipiatur vel*	*a*	*Unisonus.*
Tertia.	*a.*	—	$\bar{c}$.		*f*	*Tertia infra tenorem.*
Octava.	*a.*	—	$\bar{a}$.		$\mathcal{A}$	*Unisoni octava.*
Decima.	*a.*	—	$\bar{\bar{c}}$.		*zf*	*Tertiae octava.*
Decima quinta.	*a.*	—	$\bar{\bar{a}}$.			

[1] »distare« ist der Kürze wegen auch von »unisono« gesagt, obwohl der Einklang eigentlich keinen Abstand, kein Intervall bezeichnet.

[2] Im Original steht *vel utriusque octavam*: ein Schreibfehler des Copisten.

[3] Diese Regel erschöpft nicht alle möglichen Fälle. Beim Einklang von Discant und Tenor war für den Baß die tiefere Quinte und Sexte ebenso gestattet wie Einklang, Terz u. s. f. Luscinius, comm. II, cap. VIII, bevorzugt die Quinte vor der Sexte, A. Schlick jun., cap. VII, schreibt nur Terz, Quinte und Oktave für den Baß vor. Wenn Discant und Tenor das Intervall einer Terz bilden, so wurde ferner auch die Sexte unter dem Tenor gebraucht. Vergl. Luscinius. A. Schlick bestimmt für den Baß in letzterem Falle nur Terz und Oktave unter dem Tenor. Treten Discant und Tenor in dem Intervall einer Oktave zusammen, so sind nach Luscinius folgende Fälle möglich: entweder erhält der Baß über dem Tenor die Terz, resp. Quinte, oder unter dem Tenor die Terz, Quinte, Sexte, auch Oktave. Von den ersteren beiden über dem Tenor ist die Quinte vorzuziehen. Unter dem Tenor gestattet A. Schlick nur Terz, Quinte und Oktave. Bilden Discant und Tenor das Intervall einer Decime, so kann nach S. der Baß die Terz oder die Oktave unter dem Tenor erhalten, oder er steigt über letzteren — indem allzugroßer Stimmenumfang zu vermeiden ist —.

Secunda regula.

Si discantus et tenor distent inter se Quinta vel Duodecima: Bassus sit eadem cum tenore vel tertia supra tenorem, aut utriusque octava.[1]

Exemplum.

Ut si tenor caderet in *f*, discantus in $\bar{c}$ vel in $\bar{\bar{c}}$. Bassus esto *f* vel *a*, vel *zf* vel *α*. Cuius haec sit figura.

Schema secundae regulae.

	Tenor.	Discantus.		Bassus.
				f. Unisonus.
Quinta.	*f* ——	$\bar{c}$	Accipiatur vel	*a. Tertia supra tenorem.*
Duodecima.	*f* ——	$\bar{\bar{c}}$		*zf. Unisoni octava.*
				α. Tertiae octava.

Regula tertia.

Si tenor et discantus distent Sexta, vel Tredecima: Bassus sit eadem cum discantus voce, vel tertia infra vel utriusque octava aut decima quinta.[2]

---

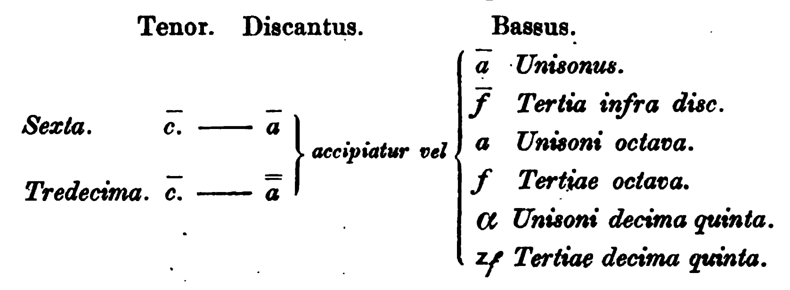
[1] Sind Discant und Tenor eine Quinte von einander entfernt, dann erlaubt Luscinius nur die Sexte und Oktave unter dem Tenor und zwar bevorzugt er die Oktave, A. Schlick giebt dagegen nur die Sexte für den Baß an.

[2] Im Original steht *octavam aut decimam quintam:* ein Schreibfehler des Copisten. In dem der dritten Regel sich anschließenden Beispiel und Schema könnte die Wahl von so hohen Tönen wie $\bar{b}$ und $\bar{g}$, resp. $\bar{a}$ und $\bar{f}$ für den Baß auffällig erscheinen. Dem gegenüber ist zu bemerken: »Bassus« bezeichnet hier ganz allgemein die dritte von drei einen Accord bildenden Stimmen, vor allem aber ist seine hohe Lage als eine Folge des der Kürze wegen beobachteten Prinzips anzusehen, von einem einzigen Ton, resp. Intervall aus sämtliche auf der Orgel für den Baß überhaupt möglichen konsonierenden Töne zu bilden. In anderer Beziehung müssen dagegen die Baßtöne $\bar{g}$ und $\bar{f}$ befremden. Durch ihre Verbindung mit den Sexten $\overline{zg\ b}$, resp. $\overline{c\ a}$ entstehen nämlich Quartsextaccorde, dieselben wurden aber sonst noch nicht als konsonierende Accorde betrachtet. Über ihren ausnahmsweise vorkommenden Gebrauch folgt das Nähere in Abschnitt III. Ein Quartsextaccord, in welchem die Quarte um eine Oktave versetzt ist, findet sich übrigens S. 46 $\left(\begin{matrix}\bar{g}\\ \bar{h}\\ zg\end{matrix}\right)$, ein anderer mit um eine Oktave versetzter Sexte S. 48.

Exemplum.

Ut si tenor caderet in $\overline{ꝯ}$, discantus in $\bar{b}$: Bassus esto $\bar{b}$ vel $\overline{g}$, vel *b*, vel *g*, vel *B*, vel *𝔅*. Cuius sequens sit schema.[1]

Schema tertiae regulae.



Regula quarta.

Si tenor et discantus distarent Quarta: Bassus sit tertia infra tenorem vel decima.

Exemplum.

Ut si tenor caderet in *a*, discantus in $\overline{ꝯ}$: Bassus esto *f*, aut *zf*. Cuius hanc accipias figuram.

Schema quartae regulae.

Tenor.	Discantus.		Bassus.
Quarta. *a.* ——	$\overline{ꝯ}$.	*Accipiatur vel*	*f* *Tertia infra tenorem.*
			zf *Decima infra tenorem.*

Quinta Regula.

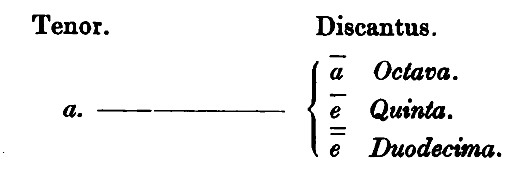
Curandum semper in cuiusvis cantus principio ut tenor et discantus[2] distent aut Quinta, Octava, aut Duodecima.[3] Ut si tenor sit $\bar{c}$, discantus esto $\bar{g}$, vel $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{g}}$.

---

[1] Luscinius schreibt nur die Terz und Quinte unter dem Tenor für den Baß vor, gestattet jedoch, aber seltener zu gebrauchen, die oben nicht erwähnte Oktave unter dem Tenor. A. Schlick weist dem Baß die Quinte, Oktave und Decime unter dem Tenor an.

[2] *Tenor et discantus* ist hier allgemein von zwei eine Komposition beginnenden Stimmen gesagt.

[3] Diese Regel ist in sämtlichen Stücken des Tabulaturbuches von Kleber, welchen der Name Buchner's beigeschrieben, streng beobachtet. Unser Fundamentbuch zeigt dagegen häufig Abweichungen, ein Beweis, daß gegen Mitte des 16. Jahrh. an dieser Regel nicht mit der früheren Strenge festgehalten wurde. Dies bestätigt



Regula ultima.

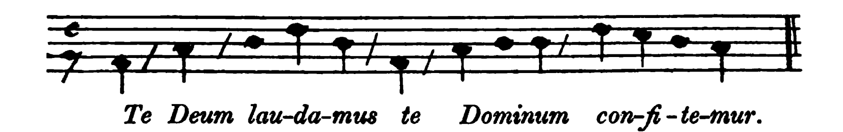
Valde est usitatum et auditu iucundum, si tenor descendat, discantus surgat in altum, et vicissim. Ut si tenor sit *f g a b*, discantus esto *f e f d*[1].

Restat ut omnium quae hactenus de fundamento dicta sunt, verum usum per exempla monstremus, adiectis ante quibusdam cautelis.

Quanquam in plano cantu idem genus notarum perpetuo sit: tamen sciendum est eas nos posse reducere vel ad brevium vel semibrevium figuras.[2]

Secundo sciendum est, liberum esse cuique, eum cantum quem planum suscepit ludere, redigere vel ad tenorem vel discantum vel Bassum. Sed omnium istorum esto sequens exemplum.

Choralis cantus.[3]



---

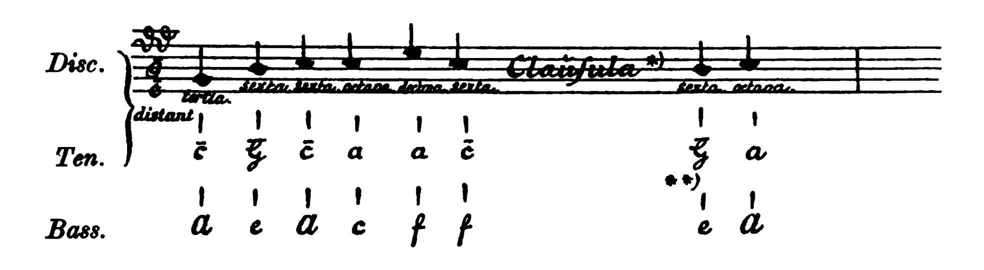
a. a. auch A. Schlick, De Mus. poet. Cap. IV, regula I, wenn er sagt: »*omnis cantilenae initium debet fieri in concordantiis perfectis sive uno temporis ictu sive per fugas incoetur (inchoetur). Idem servatur in finalibus. Possunt autem interdum cantiones incipi et finiri in imperfectis concordantiis, quare arbitrariam hanc regulam Musici esse dicunt*«. Daß zwei ein Stück beginnende Stimmen auch vom Einklang aus ihren Anfang nehmen können, wird von Buchner nicht erwähnt, obwohl seine Orgelstücke Beispiele hierfür in genügender Anzahl liefern.

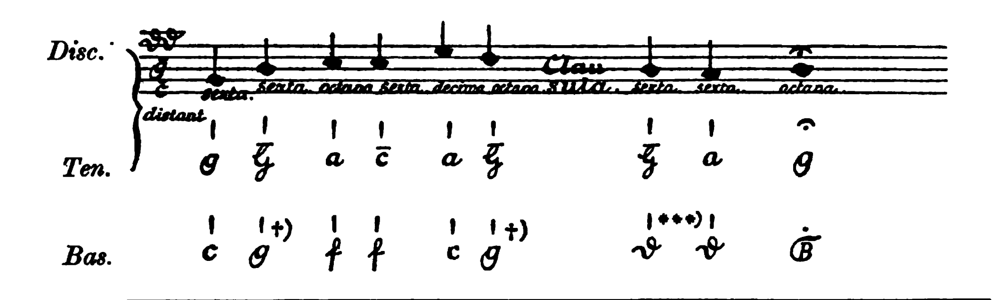
[1] Das Beispiel ist nicht, wie man zunächst erwartet, für abwärts schreitenden, sondern für aufsteigenden Tenor gewählt.

[2] A. Schlick, Einleitung, stellt der Choralnote die semibrevis als gleichwerthig gegenüber.

[3] Die Striche, welche die folgenden Choralnoten in einzelne Gruppen theilen, sind der Übersichtlichkeit wegen gesetzt, sie bezeichnen, daß mit der vorhergehenden Note ein Textwort schließt, mit der folgenden also ein neues beginnt. Die Melodie des »*Te deum*« ist die bekannte des Ambrosianischen Lobgesanges, ebenso die S. 47 folgende.

Ita redigatur ad symphonias trium vocum, servato Chorali in discantus voce et ducto per semibreves hoc modo.





Haec est simplicissima ratio planum redigendi cantum in varias voces, quia vero nullam plane adhuc habet gratiam, ideo organistae addunt cuique voci suos colores, quos cuivis facile est invenire exercitato: sequentur quoque tabulae, ex quibus petere colorandi rationem licebit. Sed addamus et nostro huic[1] exemplo suum colorem.[2]

---

*) Clausula = Kadenz. Vergl. Luscinius, Comm. I, Cap. I, S. 63; Comm. II, Cap. III, S. 89. A. Schlick, De Mus. poet. Cap. VI.

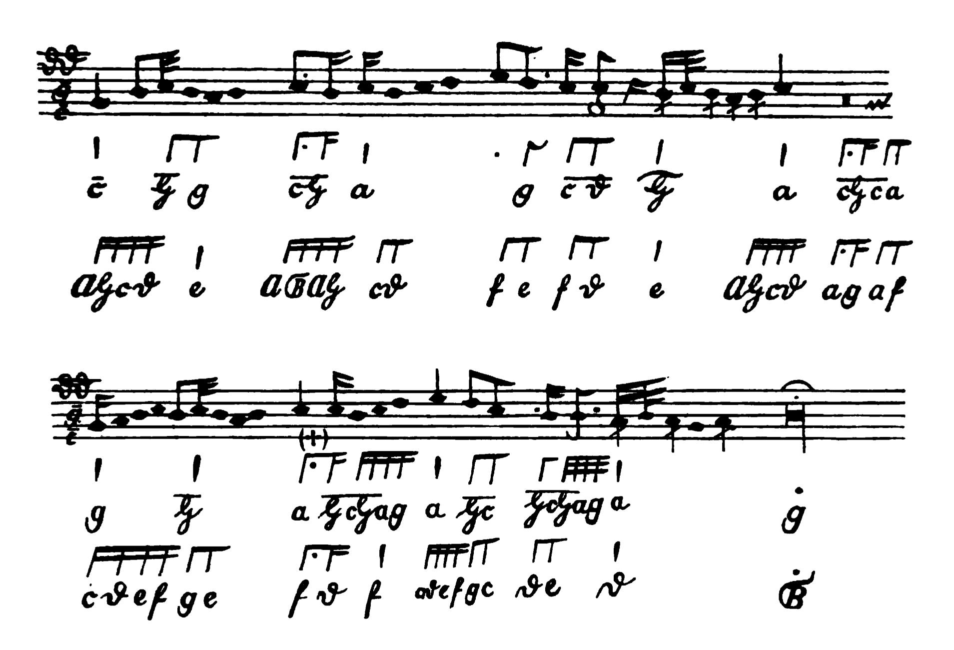
**) Die Quintenfolgen $\left.\begin{matrix}\bar{c} & \bar{h}\\ f & e\end{matrix}\right\}$ ein Verstoß gegen die S. 41 aufgestellte Regel 1.

***) Quartsextaccord! Vergl. den entsprechenden Quartsextaccord desselben unten folgenden, mit Koloratur versehenen Beispiels.
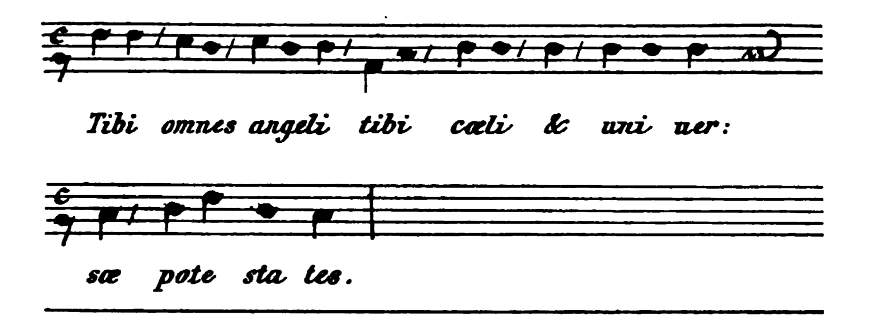
+) Im Original fehlt der die Zeitdauer einer semibrevis darstellende vertikale Strich.

[1] Im Original steht *hoc exemplo*.
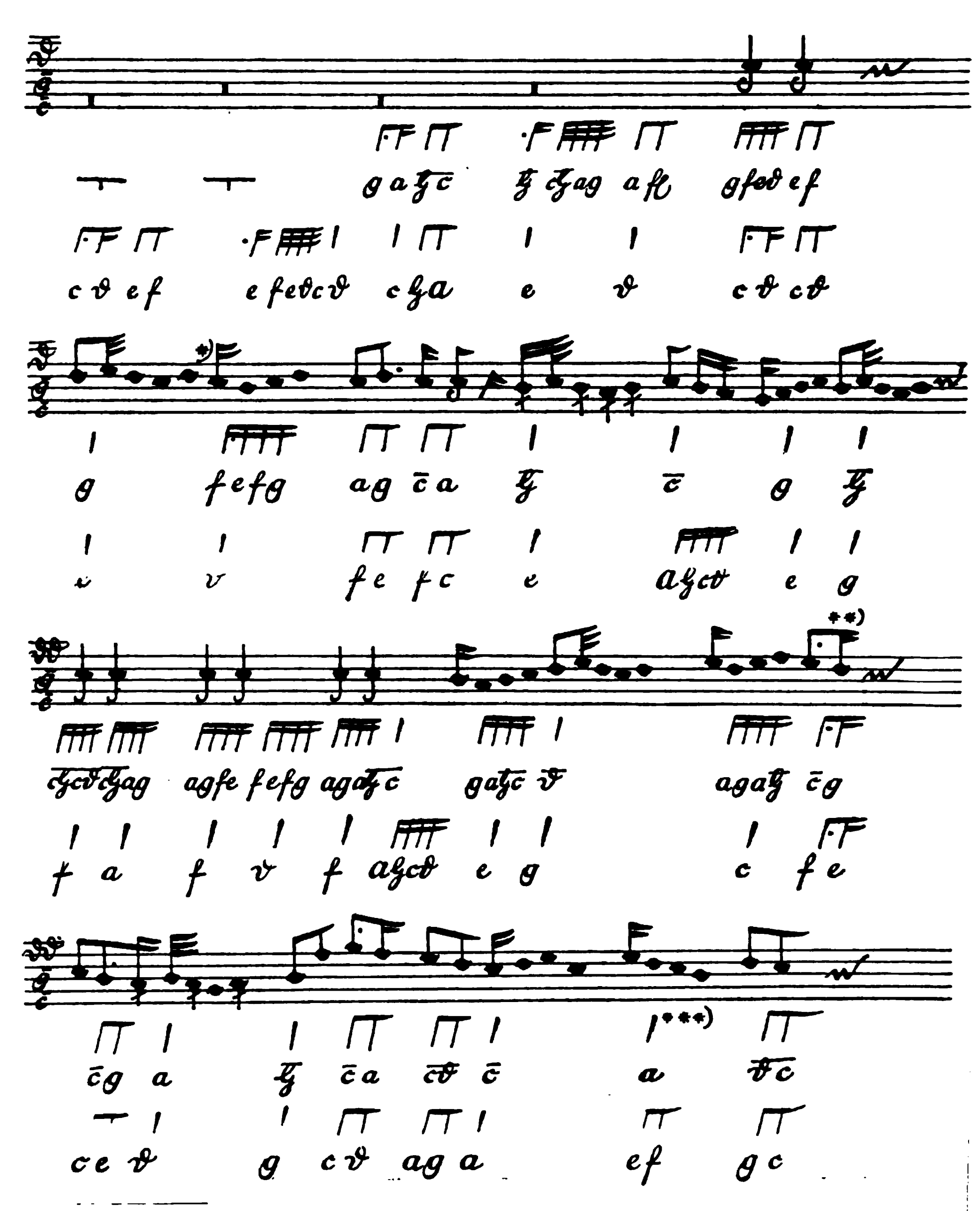
[2] Auffallend sind im folgenden Stück die verbotenen Quinten zwischen Discant und Baß, besonders in Takt 3.
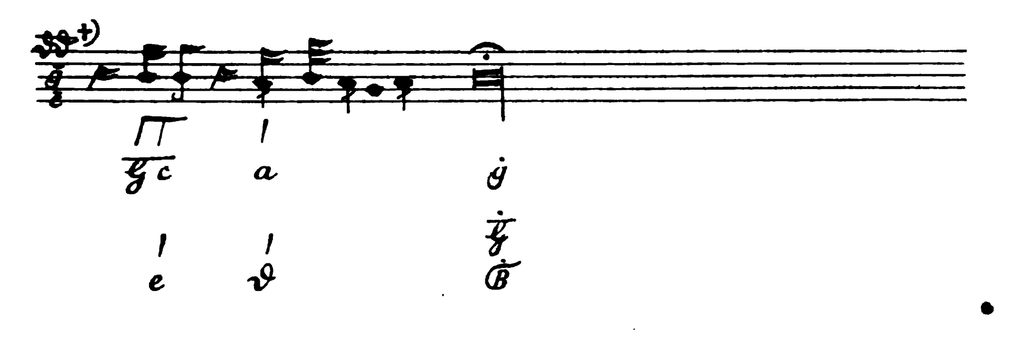


Iucundissimum est auditu si cantum quem ludendum suscepisti, ducas ab initio praesertim et in clausulis per omnes voces aut saltem alludas, quae ratio, fugandi complectitur artem. Cuius sume sequens hoc exemplum, in quo Bassus et tenor correspondentes sibi invicem alludunt ad cantum, quem planum in discantu reperies.



†) Dem Werthzeichen für *a* fehlt im Original der Punkt.

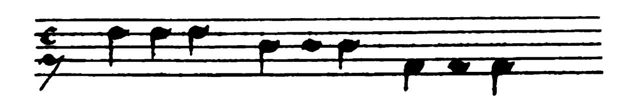


*) Verbotene Quintenfolge zwischen Discant und Baß.
**) Verbotene Quintenfolge.
***) Quartsextaccord.



Monui supra tradi quasdam tabulas ex quibus colorem petere licet, quae restant nunc tradendae[1] praemissa tamen earum quadam explicatione, quae ita se habet.

Primum scito in universum novem esse tabulas, quarum tres discantus voci serviunt, tres tenoris voci, itidem bassus[2] voci tres: ubi meminisse convenit duas cuiusque vocis tabulas descensus vel ascensus vocari. Nam inde petimus si cantus descendat vel ascendat eius ludendi rationem. Tertia vero cuiusque vocis dicitur tabula redeuntium. Vocantur redeuntes autem, voces quarum plures duabus aut duae sese sequentes eodem intervallo vel linea distant[3], Ut



---

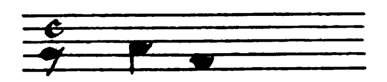
†) Im Original steht $\overline{\vartheta\vartheta}$.

[1] Das Original enthält *tradenda*.

[2] In den folgenden Tabellen steht für *bassus* als Genetiv *bassi*; als Dativ ist ebenso wie als Ablativ gebräuchlich die Form *basso*, vereinzelt findet sich ein Ablativ *basi*, bei Schlick auch Nominativ *basis*. *Discantus* dagegen wird stets nach der vierten Declination flektirt, nur bei Schlick finden wir auch die Form *discanti* und *discanto* vor.

[3] *distare* ist hier in derselben Bedeutung wie S. 42 gebraucht (*distare unisono*). Vergl. hierzu die folgenden Tabellen für *voces redeuntes*.

Constant vero tam ascensus quam descensus tabulae lineis à supremo ad imum, et à sinistro ad dextrum latus ductis, ita ut cancellos efficiant, quibus superius et ad sinistrum latus insertae sunt hae voces, ad Secundam, Tertiam, Quartam, &c. In Tertia, Quinta, Sexta &c. Ubi notandum hanc vocem ad Secundam, Tertiam &c. significare intervallum notae à nota cantus, quem ludendum suscepisti: quare eius cancelli erunt tibi quaerendi, qui ludendi rationem scriptam habent, idque secundum longitudinem descendendo vel ascendendo. Voces autem ad sinistrum latus, in Tertia, Quinta &c. ostendunt discantus et tenoris distantiam, quam tibi sumendam censuisti iuxta animi voluntatem, secundum latitudinem versus dextrum latus. Si igitur tibi in cantu plano occurrat talis casus



et eum cupias ludere in tenore, quaerenda erit tabula descensus in tenore, ex qua erit petenda illa riga, quae inscribitur Ad Tertiam: et sumpta tenoris et discantus distantia in quinta, mox convertas te ad latus sinistrum et quaerito eam rigam quae inscribitur (In Quinta) in qua versus dextrum tam diu perrexeris, donec in ipsum incidas locum, quo se istae duae lineae[1] intersecant. Atque eodem modo intelligas de reliquis.

Ratio autem tabularum vocum redeuntium est huiusmodi. Si incidas in redeuntes, primum animadvertas in qua habeantur clavi, qua cognita conferas te ad tabulam et tam diu quaeras, donec eam invenias quae per omnia respondet. Ut si tibi occurrant tales redeuntes

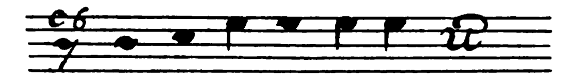


et curaveris cantum incedere in tenore, quaeras tabulam redeuntium in tenore, ex qua tibi petenda veniet ea linea[2], quae inscribitur (in *fa*). Est quoque diligenter animadvertendum quando cantus habeat ♭ praescriptum et quando non. Nam eius ratione variant quaedam voces. Ubicunque igitur invenies ♭ praescriptum, quaerito eam tabulae lineam, quae praeter aliam inscriptionem habet et hanc *per b*: Sin minus eam

[1] Richtiger würde es heißen: die beiden *rigae* (welche durch je 2 Linien begrenzt werden).

[2] Linea ist hier gleich Liniensystem (Notenliniensystem des *discantus*), ebenso im folgenden.

accipito quae praeter aliam inscriptionem habet et istam *per* $\bar{h}$. Ut sint huiusmodi redeuntes in quas incideris,



quaerito igitur lineam, quae habet huiusmodi inscriptionem (In ♭)[1]. aut si occurrat tibi talis casus,



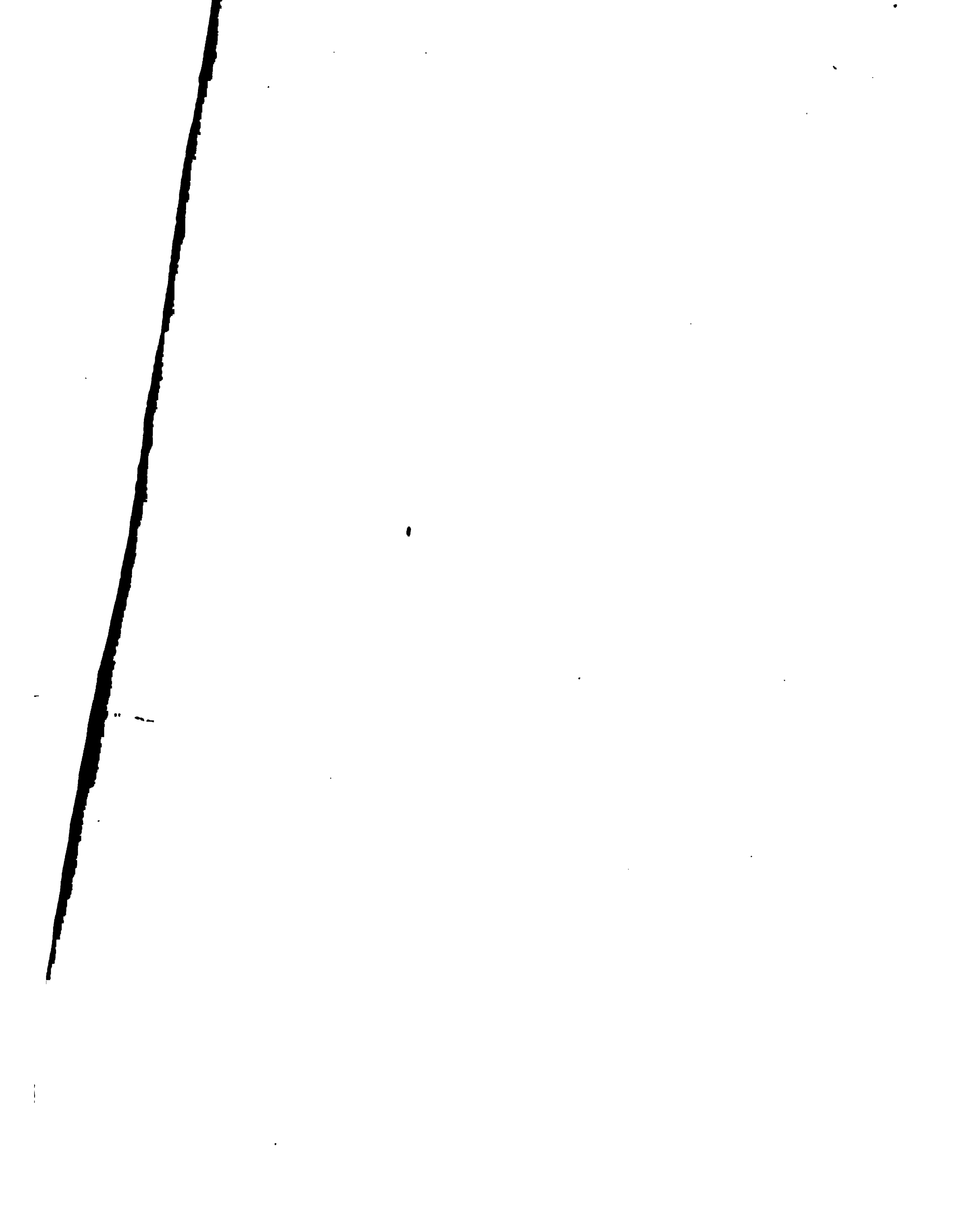
mox quaerito eam tabulae lineam quae ita inscribitur (in sol per *b*). Eodem modo faciendum est cum reliquis. Nam redeuntes tabulae inscribuntur ordine sex vocum Ut, re, mi fa ut.

Sed ipsas potius accipito tabulas, quarum author est **Iohannes Buchnerus**, ex quibus haec et alia plura petere licebit, multum ad omnem artis rationem collatura, et quarum usum ipsa partim ostendet cuiusque tabulae incriptio.[2]

---

[1] Mit »In ♭« ist die Tabelle »In *fa. b*« gemeint, ♭ bezeichnet also die Tabelle, in welcher der Ton *b* wiederholt wird. Vergl. hierzu die entsprechenden Tabellen des Discant, Tenor und Baß im folgenden.

[2] Bei der Übertragung der folgenden Tabellen in moderne Partitur sind die Quer- und Längslinien des Originals streng beibehalten, nur in den Tabellen für die *voces redeuntes* (*in discantu, tenore, basso*) die Zwischenräume des Originals durch Taktstriche ersetzt worden. Fehlerhafte Stellen in der Handschrift sind verbessert, wo das Richtige unzweifelhaft sich feststellen läßt, die Originallesart ist aber zugleich beibehalten und in Klammern über die Verbesserung gesetzt. Die im Original fehlenden Versetzungszeichen füge ich über den betreffenden Noten (ohne Klammern) hinzu und deute die zweifelhaften Stellen durch ? an. Bezüglich der Versetzungszeichen sei noch bemerkt, daß in der Oberstimme sämtliche Versetzungszeichen des Originals beibehalten worden sind, um einen Überblick über das Prinzip, welches in dieser Beziehung im 16. Jahrhundert beobachtet wurde, zu ermöglichen, für die übrigen im Original mit Buchstaben notierten Stimmen ist dagegen die moderne Schreibweise aufgenommen, d. h. ein ♯ oder ♭ vor einer Note gilt auch für jede folgende Note von derselben Tonstufe innerhalb eines Beispieles, wenn kein Widerrufungszeichen auftritt. Für die im Original durch ȷ vorgeschriebene Mordentverzierung habe ich bei der Übertragung das Zeichen des modernen Mordent ⁓ gewählt.



III.

Bevor wir uns dem Hauptinhalt des Fundamentbuches, den Orgelkompositionen zuwenden und ihren kunstgeschichtlichen Werth charakterisiren, werfen wir einen Rückblick auf die im vorangehenden mitgetheilte lateinische Abhandlung. Wir versuchen zunächst uns zu vergegenwärtigen, wie sie entstanden sein mag, welchen Zweck im besonderen Buchner mit ihr verfolgt haben dürfte. Die Mensuralmusik hatte sich infolge des großen und mächtigen Aufschwunges, welchen die deutsche Vokalmusik seit der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts genommen, sehr reich entwickelt. Die Praxis war der Theorie weit voraus geeilt, und es machte sich im 16. Jahrhundert das Bedürfniß dringend geltend, das durch die Praxis Gewonnene theoretisch festzustellen und die Mensuralmusik in ein einheitliches System zu bringen, um den mehr und mehr hervortretenden Ausschreitungen ein Ziel zu setzen. So erschien in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine stattliche Reihe von theoretischen Werken, welche die Lehre der Mensuralmusik mehr oder weniger eingehend behandeln. Es ist nun nicht unwahrscheinlich, daß unser Orgelmeister hierdurch angeregt wurde, seinerseits über die Orgelkunst eine Schrift abzufassen, hatte sich doch auch dieser Kunstzweig infolge der Verbesserung und Vervollkommnung der Orgelmechanik reich entfaltet und erfreute sich zunehmender Beliebtheit und Pflege. Aber noch ein anderer und zugleich triftigerer Grund zur Entstehung der Abhandlung läßt sich denken. Wir dürfen annehmen, daß Buchner, welcher durch die Schule des weit über Deutschlands Grenzen hinaus berühmten Meisters Hofheimer gegangen, nicht nur als Organist und Virtuose erfolgreich thätig gewesen ist, sondern auch als tüchtige Lehrkraft geschätzt wurde und gesucht war. Indem er also auch mit dem Lehrfach eingehend sich beschäftigte und viele Schüler auszubilden hatte, lag es nahe, die Grundregeln der Orgelkunst in einer Schrift niederzulegen, welche zunächst ihm selbst für den Gang seines Unterrichtes ein nützlicher Leitfaden sein, sodann aber auch von Berufsgenossen als Lehrbuch gebraucht werden könne. Ob er mehr zu anderer als eigenem Nutzen diese Schrift verfaßt, also vielleicht an ihre Veröffentlichung gedacht hat, läßt sich nicht entscheiden, wohl aber geht zunächst aus der schlichten und knappen Rede, welche der Abhandlung zueigen ist, sodann aus dem Umstande, daß er sich darauf beschränkt, eine einfache Darstellung der Orgelkunstlehre nach dem Standpunkt ihrer damaligen Ausbildung

und Höhe zu geben und nicht versucht hat wie Zeitgenossen, z. B. Luscinius und Glarean, ein kunstphilosophisches Werk zu schreiben und die einzelnen Regeln ästhetisch und historisch zu begründen, mit Bestimmtheit hervor, daß er vor allem auf den Vortheil des Schülers bedacht war, ihm die Aneignung der nothwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten durch diese Schrift und die in ihr niedergelegte Methode möglichst erleichtern wollte. Bei diesem Bestreben ist es ihm gelungen, ein Lehrbuch zu schaffen, das selbst dem weniger befähigten Schüler genügende Anleitung in der Orgelkunst geben konnte und auch zum Selbstunterricht ausreichend war. Denn Buchner hat in dieser Abhandlung mit großer Klarheit, Umsicht und Gründlichkeit die Kunst des Orgelspiels und der Orgelkomposition theoretisch dargestellt. Diese genannten Vorzüge sowie der einer leicht faßlichen, einfachen und doch zugleich gefälligen Sprache erhöhen daher den Werth, welchen für die Musikwissenschaft die Schrift an und für sich schon dadurch besitzt, daß sie die älteste über die Orgelkunst ist.

Im einzelnen erschöpft die Abhandlung bei aller Übersichtlichkeit und Genauigkeit in manchen Punkten nicht sämtliche Regeln, welche die Orgelmeister in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beobachteten, darauf weisen bereits einige unserer Anmerkungen zu dem Originaltext hin, es ist auch zum Theil kurz gesagt worden, worin diese übrigens meist unbedeutende Unvollständigkeit besteht, hier erübrigt nun, noch einzelnes weiter auszuführen, vor allem die besonders auffälligen Eigenthümlichkeiten, welche die Abhandlung aufweist, einer eingehenden Besprechung zu unterziehen.

Wir beginnen mit den Taktarten. Buchner unterscheidet zwischen ⦶ und ¢ als den Mensurzeichen der Drei- und Zweitheiligkeit, gedenkt aber nicht der Zeichen O und C. Wollte man daraus schließen, daß er in der Orgelkunst diese letzteren Zeichen nicht gebraucht habe, so würde diese Folgerung schon durch das erste Orgelstück im zweiten Theile des Fundamentbuches widerlegt werden. Während unter den Orgelstücken nur sechs das Zeichen ⦶ haben, kommen ferner noch zwanzig in jenem durch O bezeichneten Zeitmaß vor. Allerdings ist hiervon nur zehn Stücken O ausdrücklich vorgesetzt, aus dem häufigen Gebrauch von Sechszehntelnoten in der Oberstimme, wie auch aus der nicht mehr seltenen Anwendung mehrerer aufeinander folgenden Viertelnoten in der Pedalstimme ergiebt sich aber, daß auch für die übrigen das gleiche Mensurzeichen O angenommen werden muß. Bei den Stücken im geraden Takt fehlt überhaupt die Angabe der Mensurzeichen ¢ und C, einigen Anhalt liefern nur zwei Stücke, in welchen nach einigen Takten in

Triolenbewegung — durch 3 angedeutet — der einfache zweitheilige Rhythmus wieder eintritt, dies ist nämlich durch ¢ hervorgehoben. Aus demselben Grunde wie bei den Sätzen in ungeradem Takt folgt indeß, daß die größere Anzahl der Stücke mit zweitheiligem Takt unter Zugrundelegung des durch C bezeichneten Zeitmaßes auszuführen ist. Nach der Unterscheidung zwischen ⏀ und ¢ erklärt nun Buchner auf ¢ allein näher eingehend — da nämlich die Dreitheiligkeit fast gar nicht im Gebrauch sei —, die Brevis gelte eine Zeit = zwei Takte. Die Mensuraltheoretiker lehren aber bekanntlich insgesamt, daß unter dem Mensurzeichen ¢ die Brevis die Geltung von nur einem Takt hat, zwei Takte nur im großen durch C bezeichneten Zeitmaß gilt. Wie rechtfertigt sich die Behauptung Buchner's? Da er die Dauer eines Taktes — freilich nur annähernd — bestimmt hat[1], so müssen wir darnach klarzulegen versuchen, ob der Zeitwerth eines solchen Taktes dem in der Mensuralmusik üblichen ungefähr gleichkommt oder vielleicht die Hälfte des letzteren darstellt. Eine Antwort auf die somit entstehende Frage ermöglicht die überlieferte Thatsache, daß im 16. Jahrhundert, trotzdem einige Theoretiker, insbesondere Seb. Heyden und Arnold Schlick jun. die Unzulässigkeit einer verschiedenen Auffassung und Auslegung von Takt nachwiesen und die Möglichkeit oder wenigstens die Berechtigung von nur einer einzigen Taktart, des großen Taktes, aufzeigten, in der Praxis infolge des Bedürfnisses der Sänger — auch von manchen Theoretikern, z. B. Lystenius[2] — allgemein drei Taktgrößen unterschieden wurden, der große, kleine und proportionirte Takt. Über ihre Bedeutung hören wir A. Schlick.[3]

»Der große Takt, auch der volle oder ganze genannt, ist der eigentliche und richtige für alle Gesänge, er umfaßt in seiner Dauer eine Semibrevis oder eine um die Hälfte ihres Zeitwerthes verminderte Brevis. C ◇ ¢ ⊟.

---

[1] Er sagt: Takt bedeutet einen Zeitraum von der Dauer, welche zwischen zwei Schritten eines mäßig dahinschreitenden Mannes liegt.

[2] *Rudimenta musicae* etc. Wittenberg 1536. Rhaw.

[3] De signis musicalibus, cap. VIII: »*Tactus Maior, qui et Integer et Totalis dicitur, proprius et verus omnium cantilenarum tactus est, qui semibrevem integram vel brevem in duplo diminutam suo motu compraehendit.* C ◇ ¢ ⊟.

Tactus Minor vel Semitactus, qui et Vulgaris et Generalis dicitur, est maioris dimidium ac semibrevem in duplo diminutam suo motu complectitur. ¢ ◇.

Tactus Proportionatus sive Specialis, quem et triplum et sesquialterum vocant, est quo utuntur in quibusdam proportionibus maioris inaequalitatis et in prolatione perfecta.«

Der kleine oder halbe Takt, auch der gewöhnliche oder allgemeine genannt, ist die Hälfte des großen und begreift unter sich eine um die Hälfte ihres Zeitwerthes verminderte Semibrevis. ¢ ◇.

Der proportionirte oder besondere Takt, auch der dreitheilige oder anderthalbige genannt, ist derjenige, welcher unter gewissen Verhältnissen, die einen unechten Bruch darstellen, und in der dreitheiligen Prolatio vorkommt.«

In dieser Definition ist wichtig, daß der kleine oder halbe Takt als eine Unterart des großen, der Zeitwerth des ersteren als die Hälfte des letzteren sich darstellt. Nun muß angenommen werden, daß die Dauer des Taktes, welchen Buchner bestimmt, ungefähr mit der jenes kleinen, im Vortrag von Gesängen besonders eingeführten Taktes übereinstimmt, somit rechtfertigt sich, wenn unser Orgelmeister die Brevis unter dem Mensurzeichen ¢ zwei Takte gelten läßt, d. h. es sind hier zwei kleine Takte gemeint, deren Dauer die eines großen Taktes ausmacht. Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß diese Erklärung ihre Bedenken hat. Zunächst erwähnt die Abhandlung unmittelbar nach Bestimmung der Dauer eines Taktes in einer Tabelle ausdrücklich das große Zeitmaß als dasjenige, welches eine Brevis unter sich begreift; zwar ist das Zeichen C nicht hinzugefügt, daß aber ¢ mit »großes Zeitmaß« gemeint sein könnte, erscheint nicht gut denkbar, und der Gedanke liegt nahe, daß Buchner hierunter dasselbe Zeitmaß verstanden hat, von dem er vorher sagt, es sei gleich zwei Takten.[1] Nimmt man dies an, so muß zunächst das Zeichen ¢, unter welchem der Orgelmeister die Brevis eine Zeit, gleich zwei Takten, umfassen läßt, als falsch angesehen und dafür C gesetzt werden, alsdann kann auch die Dauer des von ihm näher bestimmten Taktes nicht der des sogen. kleinen Taktes entsprechen. Das andere Bedenken gründet sich darauf, daß — das oben erklärte Verhältniß des kleinen Taktes zum großen als richtig vorausgesetzt — die Dauer des Buchnerschen Taktes nur wenig groß angenommen werden darf, da sonst die Orgelstücke, denen O vorgeschrieben ist, allzu langsam vorgetragen worden sein müßten, eine solche Annahme aber sich mit der Erklärung von Takt nach Buchner nicht mehr recht in Einklang setzen läßt; denn Buchner bestimmt Takt als eine Zeitdauer, welche derjenigen gleich ist, die zwei Schritte eines mäßig dahinschreitenden Mannes einnehmen, die Dauer des Taktes, welchen wir wie gesagt annehmen müßten, kommt dagegen mehr der von zwei Schritten eines nahezu schnell gehenden

[1] Vorher spricht nämlich Buchner nur allgemein von Zeitmaß, *tempus*, läßt also unbestimmt, ob er darunter *tempus integrum* oder *tempus diminutum* versteht.



Mannes gleich. Sonach kann der durch die Erklärung des Orgelmeisters entstehende Zweifel nicht mit absoluter Gewißheit aufgehoben werden und es muß unentschieden bleiben, ob in der Abhandlung an bewußter Stelle ein Fehler vorliegt. Entspricht aber jener Takt etwa dem halben Takt in der Mensuralmusik, dann wird jedenfalls dem großen Zeitmaß O in den Orgelstücken nicht die doppelte Dauer von dem näher bestimmten Takt, sondern etwas weniger gewahrt worden sein.

Auf die übrigen wichtigen Bemerkungen in der Abhandlung einzugehen ist nicht möglich, ohne zugleich den kunstgeschichtlichen Werth der Orgelstücke des Fundamentbuches und ihr Verhältniß zu den in zeitlich vorangehenden und folgenden Tabulaturen enthaltenen Kompositionen zum Theil zu berühren. Aus dieser Nothwendigkeit dürfte es sich rechtfertigen, daß wir nunmehr an der Hand der besonders beachtenswerthen Behauptungen Buchner's zugleich den geschichtlichen Werth der Orgelsätze im einzelnen ausführlich darzulegen versuchen.

Zunächst verweilen wir noch bei den Taktarten, indem es sich wohl lohnt, Buchner's Bemerkung über den Gebrauch der ungeraden Taktart in der Orgelmusik einer Prüfung zu unterziehen, sowie zu erörtern, woraus ein Zurücktreten des ungeraden Taktes sich erklären läßt. Im 15. Jahrhundert herrschte in der Orgelmusik noch völlig die ungerade Taktart, wie das Paumannsche[1], so auch das Buxheimer[2] Orgelbuch beweist — in ersterem steht von 32 Stücken nur eins im geraden Takt —, bereits Anfang des 16. Jahrhunderts war aber der ungerade Takt hinter den geraden zurückgetreten, dies geht aus der Tabulatur A. Schlick's[3] deutlich hervor. Von seinen 14 Orgelsätzen steht nur einer im dreitheiligen, die übrigen stehen im zweitheiligen Takt, darunter einer gemischt mit dreitheiligem Takt. Das Gleiche gilt von Kotter's Tabulaturbuch.[4] In Kleber's

[1] *Fundamentum organisandi* 1452, veröffentlicht von Fr. Arnold in Chrysanders Jahrbüchern für musik. Wissenschaft. Leipzig 1867.

[2] Das Buxheimer Orgelbuch, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig, befindet sich als Ms. Mus. 3725 im Besitz der Hof- und Staatsbibliothek zu München. Einiges daraus veröffentlicht Robert Eitner seit Ende 1887 in den »Monatsheften für Musikgeschichte«.

[3] »Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten«. Mentz, 1512, Peter Schoeffer. Veröff. in den »Monatsheften für Musikgeschichte« 1869, Heft 7—8. Je ein Exemplar des Originaldruckes Eigenthum der Stadtbibliothek zu Leipzig und der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

[4] Vergl. S. 3, Anm. 2.

Orgelbuch[1] haben von sämtlichen Sätzen fast sieben Achtel rein zweitheiligen, kaum ein Sechszehntel rein dreitheiligen, der Rest gemischt zwei- und dreitheiligen Takt. Etwas mehr noch ist bei Buchner die ungerade Taktart anzutreffen. Von den 120 Stücken, welche die 35 Nummern des Fundamentbuches enthalten, stehen nämlich 31 im ungeraden Takt. Darunter befinden sich zwei Sätze, in denen gerader und ungerader Takt einander entgegengesetzt sind *(proportio dupla* verbunden mit *proportio tripla)*, ferner ist in einem die $\frac{2}{3}$ des gewöhnlichen Zeitwerthes den Noten entziehende Porportio *(proportio tripla)* und in einem anderen der dreihalbe Takt *(prolatio proportionata.* ⏀ $\frac{3}{2}$) gebraucht. Da somit 89 Stücke geraden Takt haben, so überwiegt immerhin dieser letztere den ungeraden ganz bedeutend. In den Orgelkompositionen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt der zweitheilige Takt fast ausschließlich auf, z. B. kommen in der Tabulatur von Ammerbach[2] nur zwei Lieder im dreitheiligen Takt vor — die ziemlich zahlreich daselbst vorhandenen Tänze, deren dreitheilige Form in ihrer Natur begründet ist, kommen hier nicht in Betracht, da sie ausschließlich in das Gebiet der Klaviermusik fallen —. Ist nunmehr die Behauptung Buchner's als richtig erwiesen, so bleibt noch die Frage zu beantworten übrig, worin das thatsächliche Zurücktreten des dreitheiligen Zeitmaßes in der Orgelmusik begründet sein kann. Fr. Arnold[3] erklärt die Bevorzugung des geraden Taktes aus dem Hervortreten des lyrischen Volkstones. Der alte epische Gesang kannte nur die ungerade Taktart, im 14. Jahrhundert trat an ihre Stelle die gerade, indem der lyrische Volkston zur Herrschaft gelangte. Diese Behauptung bezieht sich nur auf den deutschen Kunstgesang, sie sagt jedoch zu viel; denn selbst im 15. Jahrhundert macht sich wohl ein Vordringen der geraden Taktart geltend, aber noch nicht ein Überwiegen (so enthält im Lochheimer Liederbuch nur etwa der dritte Theil der Lieder diese neuere Taktart). Die andere Ansicht Arnold's trifft dagegen mehr zu, nach welcher ebenso, wie der ungerade Takt mit den alten Molltonarten, die gerade Taktart mit dem neueren Dur zusammenhängt. Nun. führt die Orgelmusik naturgemäß schneller

---

[1] Vergl. S. 3, Anm. 3.

[2] Orgel oder Instrument Tabulatur. Leipzig 1571. Jacob Berwald. Je ein Exemplar im Besitz der Universitätsbibliothek zu Rostock und der Stadtbibliothek zu Leipzig.

[3] Lochheimer Liederbuch, veröffentl. in Chrysanders Jahrbüchern für musik. Wissenschaft. Leipzig 1867.

als die Gesangsmusik zur accordlichen Auffassung und dadurch zur Unterscheidung von Dur und Moll in modernem Sinn, damit war gleichzeitig eine Bevorzugung der geraden Taktart verknüpft, wenn auch nicht bedingt. So sehen wir denn ein desto größeres Vorwiegen des zweitheiligen Zeitmaßes, je mehr das richtige Verständniß für das echt Orgelmäßige sich Bahn brach, je mehr die harmonische Musik zum Bewußtsein und zur Ausbildung gelangte.

Ein besondere Betrachtung erfordert weiter die Vorschrift über zweckmäßige Anordnung der Stimmen in der Orgeltabulatur. Wenn Buchner als vortheilhaft folgende Anordnung empfiehlt, Discant, Baß, Alt, Tenor u. s. f., so läßt sich hierin vielleicht ein absichtliches Festhalten an dem Prinzip der früheren Orgelmeister erkennen, vielleicht aber und mehr liegt der Grund jener Anordnung in der im Entstehen begriffenen neuen Auffassung des Verhältnisses der einzelnen Stimmen zu einander. Zum richtigen Verständniß des letzteren möge folgender Überblick über den Entwickelungsgang der Mehrstimmigkeit in der Orgelmusik dienen.

Die älteste deutsche Orgeltabulatur, das Orgelbuch Paumann's, enthält vorwiegend zweistimmige Stücke, Dreistimmigkeit kommt in den Übungsbeispielen nur vereinzelt und zwar bei gewissen Ruhepunkten, Kadenzen oder sogen. Pausen, vor, rein dreistimmig sind nur zwei Sätze und der Anfang eines dritten. Im Buxheimer Orgelbuch dringt dagegen die Dreistimmigkeit schon bedeutend vor, reine Zweistimmigkeit findet sich nur wenig, meist tritt im Verlauf eines zweistimmig beginnenden Stückes eine dritte Stimme hinzu, welche theils bis zum Schluß beibehalten wird, theils vor demselben wieder verschwindet. Umgekehrt verhält es sich mit den dreistimmig beginnenden Sätzen, sie sind im Verlauf oft nur zweistimmig, schließen jedoch wieder dreistimmig. Vierstimmige Stücke enthält das Orgelbuch fast gar nicht, sie bleiben auch meist nicht vierstimmig, indem die Dreistimmigkeit überwiegt. Gerade die Sätze, in denen unvermittelt eine neue Stimme hinzutritt, um bald wieder zu verschwinden, lassen erkennen, daß allein das Bedürfniß, einen Mangel an Klangfülle zu vermeiden, ihre Anwendung zur Folge hatte. Wenn somit der zweistimmige Satz in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts noch bevorzugt wurde, so ist dies darin begründet, daß meist nur auf dem Manual die Orgelstücke vorgetragen wurden, auf welchem der Vortrag schon von drei selbständig geführten Stimmen schwierig und oft unmöglich ist; denn das Pedal war zwar bereits erfunden und bekannt, aber noch nicht überall eingeführt, dementsprechend konnten im Spielen desselben die Orgelspieler jener Zeit weder überhaupt eine große Fertigkeit noch eine solche allgemein

besitzen. Erst nachdem das Pedal eine weite Verbreitung gefunden und man größere Übung im Spielen desselben erlangt hatte, wurde die Dreistimmigkeit Regel. Selbständig auftretend begegnen wir ihr zuerst bei A. Schlick. Bei richtigem Verständniß des Wesens der Orgelmusik ist es ihm vermöge seiner schöpferischen Kraft gelungen, dreiauch vierstimmige Orgelstücke zu schaffen, die sich sowohl durch gewandte kontrapunktische Stimmführung als durch schöne orgelmäßige Accordfolgen auszeichnen. Durch die stetige Anwendung des Pedals, dessen Gebrauch im Buxheimer Orgelbuch nur vereinzelt und auch nur für einzelne Töne vorgeschrieben steht, war die naturgemäße Form für die Orgelsätze rücksichtlich der Stimmenanzahl gegeben, nämlich die Dreistimmigkeit, je eine Stimme für beide Hände, eine dritte für die Füße. Damit soll nicht gesagt sein, daß es nicht auch erlaubt und gerechtfertigt sei, mehr als dreistimmige Orgelsätze zu komponiren. Freilich wird die Vierstimmigkeit in der Regel als Grenze der erlaubten Freiheit angesehen werden müssen; denn bereits hier ist ein fließender Vortrag aller Stimmen oft mit großen Schwierigkeiten verknüpft. eine oder die andere Stimme wird oft darunter zu leiden haben, wenn diejenigen Stimmen nicht nahe genug bei einander liegen, welche eine Hand nothwendiger Weise übernehmen muß. Die Freiheit in der Satzweise bei vierstimmigen Orgelstücken ist also für den Komponisten eine viel beschränktere als bei rein dreistimmigen, und in Wirklichkeit wird auch meist nur dort, wo besonderer Glanz in Accordfolgen und Klangfülle entfaltet werden soll, die Vierstimmigkeit rein auftreten, im übrigen die Grundform des Orgelsatzes immer die Dreistimmigkeit bleiben, welche in vierstimmigen Stücken ja oft schon aus ästhetischen Rücksichten — um den einzelnen Stimmen Ruhepunkte zu gewähren — sich ergiebt. So sehen wir denn auch bei Schlick, daß, obwohl seine Tabulatur gleich viel vier- und dreistimmige Orgelstücke enthält, in ersteren doch die Dreistimmigkeit durch öfteres Pausiren einer vierten Stimme vorherrscht, während in den dreistimmigen Sätzen die Stimmen weniger unterbrochen dahinfließen. Was die folgenden Orgelmeister anbetrifft, so hält zunächst Kotter wie Schlick am dreistimmigen Satz meist fest. Eine größere Mannigfaltigkeit zeigt das Tabulaturbuch von Kleber. Von den 112 Orgelstücken[1], die es enthält, sind mehr als die Hälfte (62) rein dreistimmig, 38 rein vierstimmig, 3 rein fünfstimmig, 5 drei- und vierstimmig, der Rest theils

[1] Ritter giebt an 116, indem er den zweiten Theil von 4 Nummern besonders zählt.

vier- und fünfstimmig, theils einstimmig mit drei- oder vierstimmigem Schluß. Wie bei Schlick und Kotter bekunden die einzelnen Stimmen gegenüber dem Buxheimer Orgelbuch sämtlich selbständige Durchführung. Etwas anders, wenigstens bezüglich der Vierstimmigkeit ist nun bei Buchner das Verhältniß der Stimmenanzahl gestaltet. Von seinen 120 Orgelstücken haben mehr als die Hälfte (62) dreistimmigen Satz, hiervon ist der Mittelsatz eines Stückes vierstimmig, 51, also nicht viel weniger als die Hälfte sind vierstimmig. Den Rest bilden 5 fünfstimmige, 1 sechsstimmiges und 1 zweistimmiges Stück mit dreistimmigem Schluß. Beobachtete somit Buchner strenger als Kleber das Prinzip, die einmal gewählte Stimmenzahl durch das ganze Stück beizubehalten, und nahm er die Vierstimmigkeit in größerem Umfang in die Orgelkunst auf, so stimmt er doch mit ihm in der Überschreitung des vierstimmigen Satzes überein. Indem aber beide fünfstimmige Stücke ihren Tabulaturen einverleibt haben, läßt sich vor allem darauf schließen, daß die betreffenden Stücke ursprünglich Vokalkompositionen gewesen und für Orgel übertragen worden sind, zugleich auch eine Vernachlässigung des natürlichen Orgelsatzes nicht verkennen. In dem sich mehr und mehr geltend machenden Streben nach möglichster Klangfülle achtete man schließlich des echt orgelmäßigen Satzes, der Dreistimmigkeit nicht mehr, und so finden wir in der Tabulatur von Ammerbach kein einziges dreistimmiges Stück, sondern nur vierstimmige — die letzten sieben sind fünfstimmig gesetzt. Dieses Verhältniß hat seinen Grund in der Art der Behandlung der Stimmen; bei keinem der Vorgänger Ammerbach's ist die Auffassung der Stimmen in ihrem Zusammenklang als Accorde schon so gereift wie bei ihm. Wo aber solches vorliegt, wo eine Stimme die Herrschaft ausübt, die übrigen unter Einbuße ihrer Selbständigkeit jener einen sich unterordnen, da stellt sich auch unwillkürlich das Bedürfniß ein, durch vollstimmigen Klang jene Einbuße zu ersetzen, dann genügt die Dreistimmigkeit nicht mehr. Ein treffendes Beispiel hierfür liefern die Choräle. Ammerbach hat deren eine Anzahl in seine Tabulatur aufgenommen. Aufgabe war und ist beim Choral, die in der Oberstimme liegende Melodie, da sie ja von einer großen Anzahl Stimmen mitgesungen wird, durch möglichst scharf durchdringende, vollklingende Accorde zu stützen, eine feste Unterlage ihr zu geben. Hier reicht die Dreistimmigkeit nicht mehr aus, und so mußte wie noch heute die Vierstimmigkeit als Grundsatz beim Choral aufgenommen und festgehalten werden.

Wo im Orgelbuch Paumann's Dreistimmigkeit vorliegt, ist, wenn wir die drei Stimmen mit Discant, Tenor und Baß bezeichnen, der Tenor an dritter, der Baß also an zweiter Stelle geschrieben, ganz

gleich, ob der erstere unter den letzteren steigt oder nicht; ebenso steht im Buxheimer Orgelbuch der Baß als dritte oder vierte Stimme fast stets an zweiter Stelle, Tenor und Alt darunter. Warum man im 15. Jahrhundert dieses Verfahren beobachtete, läßt sich nicht bestimmt begründen. Vielleicht trifft das Richtige die Annahme, daß jene Notirungsart in der Kompositionsweise ihren Grund habe, daß also die Komponisten zunächst den Tenor aufzeichneten, in welchem ja fast durchgängig die Melodie enthalten ist, sodann den Discant und darauf zwischen beiden eine dritte Stimme hinzufügten, die je nach Bedürfniß bald über bald unter dem Tenor sich bewegt. Allein hiergegen kann man sehr wohl einwenden, Tenor und Discant bilden nicht allzu häufig konsonirende Intervalle, ferner erhält man oft den Eindruck, daß die Stimmen der einzelnen Takte wie als Accorde aneinander gereiht, also nahezu gleichzeitig niedergeschrieben sind, letzteres trifft besonders im Buxheimer Orgelbuch zu. Ebensowenig läßt sich nachweisen, daß man nach dem Tenor erst den Baß und darauf den Discant notirte, obwohl diese Annahme mehr für sich spricht als die erstere. Nun kann man andererseits auch nicht behaupten, durch die Notirung des Tenors an dritter Stelle oder des Basses an zweiter Stelle werde dem Spieler die Entzifferung und Ausführung erleichtert: dies würde nur dann denkbar sein, wenn der Baß, wenigstens fast immer, der Lage nach die tiefste, der Tenor die mittlere Stimme wäre. Ein bestimmter Grund für diese Notirungsweise ist also nicht angebbar, erschwert wird das Erkennen desselben insbesondere dadurch, daß die Hauptquelle für die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, das Buxheimer Orgelbuch, den Stempel großer Flüchtigkeit im Niederschreiben resp. Abschreiben trägt, somit ein unbedingtes Urtheil auf Grund der hier auftretenden Notirungsweise sich schwer fällen läßt.

Der erste Orgelmeister, welcher die Anordnung der Stimmen nach ihrer wesentlichen Höhenlage als die zweckmäßigste erkannte und anwandte, war nun Schlick. Er steht aber hiermit einzig unter den Orgelmeistern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts da; denn Kotter wie Kleber befolgen noch die alte, für uns recht unbequeme Methode, obwohl der Baß bereits fast durchgängig tiefer als der Tenor liegt, selten über denselben hinaufschreitet. Bei letzterem ist jedoch, wenn auch die Stimmen meist wie folgt angeordnet sind, Discant, Baß, Tenor und Discant, Baß, Alt, Tenor, allerdings nur ganz vereinzelt die moderne Anordnung zu finden. In vier- und mehrstimmigen Sätzen schwankt ferner die Aufeinanderfolge von Alt, Tenor und Vagans: vorherrschend ist zwar die Form Discant, Baß, Alt, Tenor und Discant, Baß, Tenor, Alt, Vagans, nebenher aber auch

Discant, Baß, Tenor, Alt und Discant, Baß, Alt, Vagans, Tenor vertreten. Von Buchner wissen wir aus der Abhandlung, daß er an derjenigen Anordnung geradezu ausnahmslos festhielt, in welcher der Baß die zweite, Alt die dritte, Tenor die vierte Stelle u. s. f. einnimmt, es überrascht daher, wenn sein Fundamentbuch eine strenge Beobachtung dieses Prinzips keineswegs zeigt. Vielmehr ist die moderne Anordnung bereits bei der größeren Anzahl der Stücke vorhanden, woraus geschlossen werden muß, daß der Abschreiber dieselbe als die natürlichere und vortheilhaftere erkannt und bevorzugt hat. Nur in den dreistimmigen Sätzen finden wir das alte Verfahren noch fast ebenso oft vor wie das moderne, von den vierstimmigen Stücken dagegen enthalten mehr als zwei Drittel die neue, der Rest die alte Anordnungsform. Neben der ursprünglichen Anordnung, Discant, Baß, Alt, Tenor, kommt noch die Form Discant, Baß, Tenor, Alt vor, und in den fünfstimmigen Stücken ist gebräuchlich Discant, Baß, Alt, Tenor Vagans, je eins hat die Form Discant, Alt, Tenor, Vagans, Baß und Discant, Alt, Tenor, Baß, Vagans, das einzige sechsstimmige Stück Discant, Alt, Tenor, Baß I, Vagans, Baß II. Läßt sich somit eine gewisse Willkür nicht verkennen, so erklärt sich andererseits das strenge Prinzip, welches nach der Abhandlung Buchner befolgte, nunmehr theils daraus, daß er an dem alt hergebrachten Verfahren festhalten wollte, theils daß er den Baß als Grundlage für die übrigen Stimmen bereits auffaßte und ihn nächst der Oberstimme als die wichtigste betrachtete, indem diese beiden die mittleren umschließen und zusammenhalten, sowie auch die letzteren schneller und mit größerer Sicherheit überschaut werden, wenn jene, unmittelbar untereinander liegend, leicht erkennbar sind. Denn man kann nicht leugnen, das Verständniß für die Auffassung von mehreren zusammenklingenden Stimmen als Accorde machte sich bereits ziemlich deutlich geltend. Abgesehen davon, daß diese Auffassung an und für sich dem Orgel- und Klavichordspieler sehr bald nahe gelegt werden mußte, läßt sich ihre thatsächliche Entwickelung auch aus dem Entstehen von Kompositionsformen beweisen, deren Wesen und Wirkung auf schönen Accordfolgen beruht. Schon aus dem 15. Jahrhundert, vor allem aber aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sind eine Anzahl Präludien erhalten, die unsere Behauptung bestätigen. Zweck ist beim Präludium, als Einleitung ein Stück zu schaffen, welches ohne sonderlich gedankenschweren Inhalt hauptsächlich durch geschmackvolle Accordverbindungen zu wirken und zu erfreuen vermag, und in welchem die Accorde eine passagen- oder recitativartig sich ergehende Hauptstimme umschließen, ihr den erforderlichen Untergrund geben. Das Fundamentbuch von Buchner

enthält leider gar keine Präludien, hierfür bietet aber Kotter, ebenso auch Kleber[1] Ersatz; in des ersteren Handschrift, F. IX. 22, findet sich eine Anzahl von Präludien, Präambeln, Anaboleen, Fantasien u. a. Wie richtig jene Zeit bereits das Wesen der gen. Formen beurtheilte, das erhellt aus den betreffenden erhaltenen Stücken, vornehmlich ist es Kotter, der Präludien hinterlassen hat, in denen die accordliche Auffassung klar zu Tage tritt, wo man mit Sicherheit erkennt, daß die verschiedenen Stimmen nicht einzeln und nacheinander erfunden sind, sondern ein Accord an den anderen gesetzt erscheint.[2] Je mehr aber die Auffassung mehrerer Stimmen als Accorde zum Bewußtsein gelangte und sich Bahn brach, in desto höherem Grade wird sich die Nothwendigkeit ergeben haben, die Stimmen nach ihrer Höhenlage anzuordnen, wesentlich wurde die moderne Notirungsweise durch das Aufgeben des besonderen Notenliniensystems für die Oberstimme gefördert. Die endgültige Einführung dieser Notation erfolgte nicht lange nach der Mitte des 16. Jahrhunderts; denn schon die erste gedruckte Tabulatur, die von Ammerbach aus dem Jahre 1571, enthält bei moderner Stimmenanordnung nur Buchstabennotirung mit darüber gesetzten Höhen- und Werthzeichen, eine Schreibweise, welche allerdings die Übersichtlichkeit noch mehr verminderte, indem der bisherige Gebrauch eines Notenliniensystems für die Oberstimme die Entzifferung etwas erleichterte, andererseits aber das Nieder- und Abschreiben, wie auch das Drucken bedeutend bequemer machte.

Im Anschluß an diese Ausführungen folgt eine kurze Darstellung der Regeln, welche das 15. und 16. Jahrhundert in der Orgeltabulaturschrift selbst beobachtete. Wenn auch im allgemeinen dieselben bekannt sein dürften, so wird es doch vielleicht nicht überflüssig erscheinen, über die Entwicklung der Tabulaturschrift eine Übersicht zu geben; denn eine solche ist bisher noch nicht im Zusammenhang geliefert worden, auch können einzelne bereits gemachte, aber zum Theil falsche Angaben über die Tonschrift im 15. Jahrhundert zu unrichtigen Vorstellungen geführt haben.

Allen erhaltenen deutschen Orgeltabulaturen des 15. und etwa der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Notation gemeinsam, welche die Oberstimme auf einem System von 7—5 Linien in Noten, die übrigen Stimmen in gothischen Buchstaben mit darüber gesetzten

---

[1] Folios. 143—44 enthält sein Tabulaturbuch ein »Preambalum in sol ♭« von Buchner.

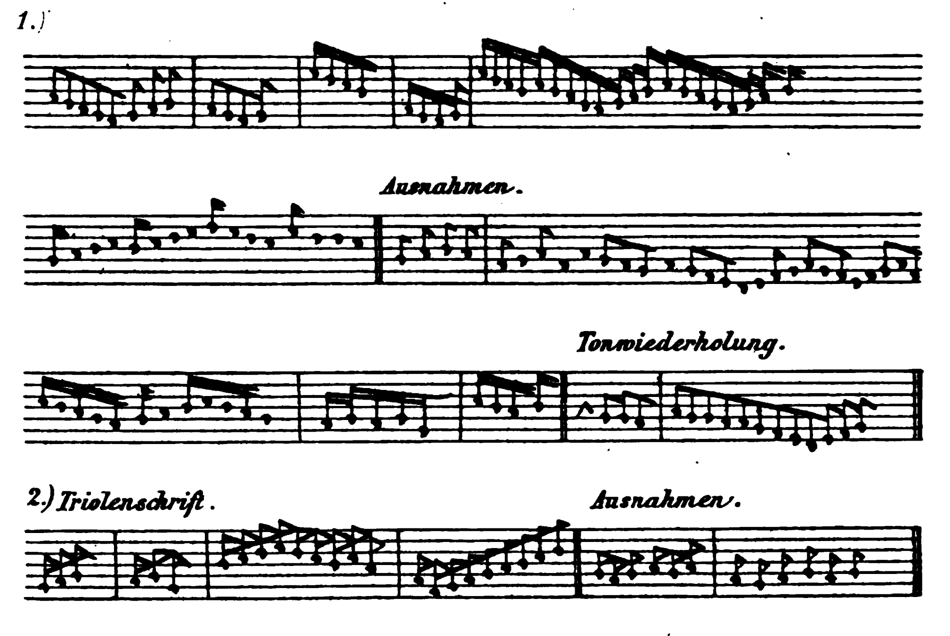
[2] Besonders lehrreich ist das Präludium in la, S. 56a, Nr. 28 nach unserer Zählung.

Werth- und Höhenzeichen[1] schreibt. Das älteste Dokument der deutschen Orgelkunst, Paumann's Orgelbuch, zeigt eine Tonschrift, welche jede Note für sich setzt. Hier werden also noch nicht, wie später, mehrere Notenwerthzeichen, soweit es überhaupt möglich gewesen wäre, nämlich ⌈ ⌈ und ⌈ ⌈, untereinander oder miteinander verbunden. Anders und mannigfaltiger erscheint die Tonschrift der Oberstimme im Buxheimer Orgelbuch und es bedurfte längerer und eingehender Prüfung, um feststellen zu können, ob ein bestimmtes und welches Prinzip der Tonschrift zu Grunde liege. Robert Eitner, welchem das Bekanntwerden des in Rede stehenden Orgelbuches zu danken ist, hat bezüglich der hier auftretenden Tonschrift behauptet, in der Oberstimme setzten die Striche — richtiger die Fahnenstriche — der Semíminimae und Fuseles, ♩ und ♪, nicht bei jeder Note ab, sondern zögen stets zwei oder vier Noten wie heute zusammen, d. h. durch die Fahnenstriche seien die Stiele von zwei oder vier der gen. Noten und damit letztere selbst stets miteinander verbunden. Eine auch nur kurze Prüfung der Schrift daraufhin ergiebt die Unhaltbarkeit jener Behauptung. Das Prinzip in der Notenschrift ist hier nicht ein innerliches, sondern vielmehr ganz äußerliches und hängt zum Theil mit der Bequemlichkeit im Schreiben zusammen. Ohne nämlich auf die Zusammengehörigkeit der einzelnen Noten kleinerer Gattung zu einem größeren Takttheil zu achten, sind die Werthzeichen — Stiele mit Fahnen — der eine abwärtssteigende Tonfolge darstellenden Notenköpfe, ⌈ ⌈ und ⌈ ⌈, unter sich oder miteinander verbunden.[2] Sobald diese Tonfolge unterbrochen wird, also die Melodie steigt, wird der unterbrechende Ton besonders geschrieben, hierbei jedoch womöglich der obere Fahnenstrich von ⌈ noch als zweiter oder dritter der folgenden Note gewöhnlich benutzt. Die Tonfolgen aufwärts sind in Noten mit abgesetzten Werthzeichen geschrieben, hier und da ist auch für vier Fuseles nur einmal ⌈ vorgezeichnet. Ausnahmen finden sich natürlich, insbesondere da, wo eine doppelschlagähnliche Verzierung angewendet ist. Gerade entgegengesetzt war das Prinzip bei der Noti-

[1] Unter die Buchstaben gesetzte Höhenzeichen für die Töne der großen Oktave kommen im 16. Jahrhundert vor allem bei Schlick vor, mehr gebräuchlich hierfür waren die großen Buchstaben.

[2] Verbinden bezieht sich auf das Durchziehen der Fahnenstriche durch die Stiele der Notenköpfe, nicht etwa auf das Ansetzen des Werthzeichens der folgenden Note an das der vorhergehenden; letzteres geschieht meistens, man schrieb also nicht ⌈ ⌈, sondern ⌈⌈.

rung der Triole, deren Zeichen ♪. Hier sind nämlich die Werthzeichen der aufwärtssteigenden Tonfolgen miteinander verbunden, die der abwärtssteigenden dagegen nicht, und zwar zieht im ersten Fall der die Triole andeutende schräge Strich die Notenstiele zusammen. Einige Beispiele werden das erklärte Prinzip anschaulicher machen.



Im 16. Jahrhundert wurde diese Tonschrift des Buxheimer Orgelbuches fast ganz aufgegeben und durch eine verbesserte ersetzt; der einzige, welcher sie noch gebraucht, ist Luscinius.[1] An dem Prinzip dagegen, welches Paumann in seinem Orgelbuch beobachtet, hielt noch Schlick fest, er verbindet also in der Oberstimme, zu deren Notirung er ein System von 6 Linien — bei Paumann und im Buxheimer Orgelbuch noch 7 — benutzt, die Werthzeichen nicht miteinander, nur insofern weicht er von Paumann bedeutend ab, als er die weißen Noten ◇ ◇ ◇ ◇ durchgängig anwendet.
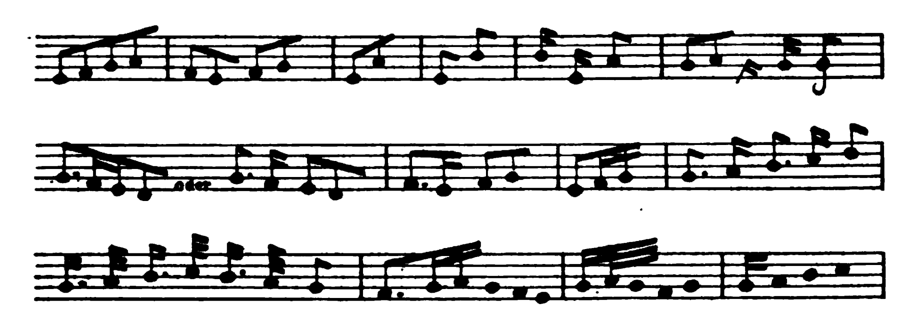
Die übrigen hier noch zu berücksichtigenden Orgeltabulaturschriften bekunden eine Vervollkommnung, zunächst hinsichtlich der Oberstimme, indem sie größere Übersichtlichkeit anstreben. Letztere wird dadurch erreicht, daß fast ohne Ausnahme die Fahnenstriche

[1] Musurgia 1536, S. 40—43.

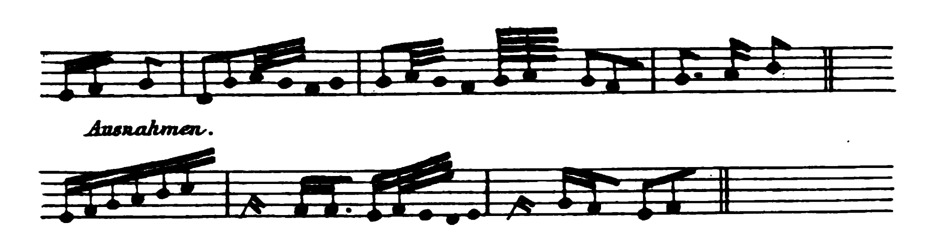
von höchstens vier Notenwerthzeichen gleicher Gattung zusammengezogen sind, die äußerste Grenze für solche Verbindungen wird durch den Werth der Brevis bestimmt, also durch die Dauer zweier Takte, meist jedoch zog man nur soviel Noten zusammen, als den Werth einer Semibrevis ausmachen. So oft vier oder drei Semiminimae oder Fuselae aufeinanderfolgen — nicht dagegen Minimae oder Semifuselae — ist ferner nur die erste Note mit dem betreffenden Werthzeichen, oder , versehen, die übrigen haben nur Köpfe ohne Stiele und Fahnen, bei zwei aufeinander folgenden Semiminimae und Semifuselae (heut und) sind dagegen stets beide Werthzeichen ausgeschrieben, also zwar und oder und , aber oder . Andererseits wurden Notenwerthzeichen verschiedener Geltung nur dann zusammengezogen, wenn eine Note größeren Werthes voransteht; Ausnahmen hiervon begegnen wir nur bei Kleber. Zur leichteren Übersicht folgen wieder einige Beispiele, zunächst einzelne aus dem mehrfach erwähnten Liederbuch Kotter's, in welchem wie bei Schlick die Oberstimme auf einem System von 6 Linien notirt ist.

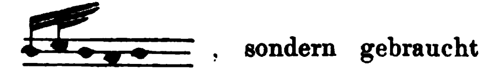
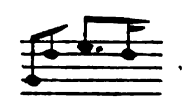


Hieraus geht hervor, daß Kotter die Verbindung von verschiedenen Werthzeichen vermied.[1] Anders verfuhr Kleber, er zog übrigens Noten gleichen Werthes nur dann zusammen, wenn die Melodie in keinem größeren Intervall als in der Quarte fortschreitet.
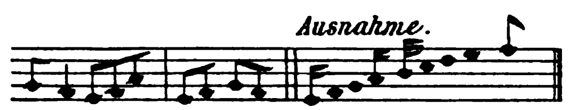


[1] Kotter schrieb, wie ersichtlich, zugleich die Fahnenstriche der Minimaenoten besonders, gebrauchte also hier keine Zusammenziehungen.



Im Fundamentbuch von Buchner gleicht nun die Notenschrift der Oberstimme fast völlig der bei Kleber, nur nicht so konsequent wie der letztere schreibt er , sondern gebraucht häufig auch ; ferner findet sich noch eine Zusammenziehung von Werthzeichen im Quintenfortschritt, z. B. .

dagegen werden niemals mehr als drei Minimaewerthzeichen verbunden, vielmehr gewöhnlich nur zwei, z. B.



Bisher haben wir die Schrift für die Töne der Oberstimme betrachtet, nunmehr ist noch der Buchstabenschrift zu gedenken, welche für die Töne der übrigen Stimmen gebraucht wurde. Hier war wegen des Mangels derselben an Übersichtlichkeit, indem der Buchstabe noch besonderer, darüber gesetzter Werth- und Höhenzeichen bedurfte und die Intervallschritte in den einzelnen Stimmen dem Auge nicht anschaulich machte, möglichste Einfachheit geboten. Eine solche hat man in jener Zeit auch beobachtet.

In Paumann's und im Buxheimer Orgelbuch, sowie bei Schlick und Kleber sind die Werthzeichen sämtlich für sich geschrieben; bei Paumann fehlt überall da die Angabe der Zeitdauer, wo nur ein Ton im Tenor einen Takt ausfüllt, in solchen Fällen bestimmt die Oberstimme, der lebhaft geführte Discant den Zeitwerth jenes Tones im Tenor. Erst bei Kotter kommen Zusammenziehungen von Werthzeichen vor, er verbindet zwar nicht die der Minimae, wohl aber die von 2—4 Semiminimae oder 4 Fusae, z. B.

, , . Buchner's Fundamentbuch stimmt mit Kotter's Tabulatur fast ganz überein, nur werden in dem ersteren meist auch die Werthzeichen von 2—3 Minimae zusammengezogen, ebenso die von Minimae und Semiminimae miteinander verbunden, vereinzelt außerdem Semiminimae und Fusae, selten Fusae und Semiminimae, z. B. , , , , , .

Damit ist die Tabulaturschrift erschöpft, soweit sie hier zu berücksichtigen war, im allgemeinen blieb sie auch in der Folgezeit dieselbe, wie sie in den zuletzt genannten Tabulaturbüchern auftritt, nur die Fahne nahm bisweilen eine andere Form an, nämlich statt oder schrieb man , . Noch sei erwähnt, daß das erste gedruckte Tabulaturbuch, das von Ammerbach (1571), bei Zusammenziehungen von 2—4 Minimae, Semiminimae, Fusae und Semifusae die Fahnenstriche nicht mehr, wie bisher, über den Stiel der letzten Note hinausgezogen enthält, ein Verfahren, welches auch die heutige Zeit beobachtet; Ammerbach's Tabulaturbuch zeigt also nicht mehr folgende Figuren , , , , sondern dafür , , , , , ebenso , wohl aber natürlich .

Wir wenden uns nun zur Besprechung des Fingersatzes, welcher in der lateinischen Abhandlung Buchner's uns entgegentritt, und erörtern sein Verhältniß zu dem durch die Tabulatur Ammerbach's bekannten Fingersatz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Da überliefert ist — und die erhaltenen Kompositionen bestätigen es —, daß schon im 15. Jahrhundert die deutschen Orgelspieler durch technische Fertigkeit glänzten, unter ihnen vor allem Paumann, so setzt man zunächst das Vorhandensein eines wenigstens im Großen und Ganzen bequemen, handlichen Fingersatzes voraus. Die erste Quelle, aus der man bisher über die Fingersatzweise jener Zeit eine ungefähre Vorstellung schöpfen konnte, ist das genannte Tabulaturbuch von Ammerbach. Führt man die darin enthaltenen Kompositionen mit dem in der Anweisung vorgeschriebenen Fingersatz aus, so wird manche Schwierigkeit zu überwinden sein, um die Stücke fließend vorzutragen, dieselbe erscheint jedoch immerhin noch ziemlich gering, die hier auftretende Unvollkommenheit des Fingersatzes im Vergleich zum heutigen muß auf Rechnung des kurzen Bestehens der Orgelkunst gesetzt werden. Von einer unerwartet viel schwerfälligeren und ungefügigeren Form ist aber der in der nächst vorhergehenden Zeit übliche Fingersatz, von dem wir aus Buchner's Anleitung, speciell aus dem mit Fingersatz versehenen Orgelstück ein klares Bild erhalten. Zeigt er doch eine in so hohem Grade unvollkommene

und unbequeme Gestalt und trägt so deutliche Spuren frühesten Kindesalters, daß man die Möglichkeit bezweifeln muß, mit ihm die in jener Zeit geschaffenen Orgelstücke gut und ohne bedeutende Schwierigkeit vorzutragen, und zu der Ansicht gelangt, eine abgerundete Form in der Ausführung von Orgelsätzen habe jene Zeit nicht liefern können und vielleicht auch nicht als Bedürfniß empfunden. Die Unmöglichkeit eines fließenden und echt orgelmäßigen Vortrages nach dem Buchnerschen Fingersatz ergiebt sich daraus, daß man auch für die lebhaft gehaltenen Stimmen außer in besonderen Fällen an dem abwechselnden Gebrauch des zweiten und dritten Fingers festhielt[1], wodurch das dem Orgelton natürliche Legatospiel ungemein erschwert und nur durch eine besondere, in unserer Zeit als unzweckmäßig geltende und als geradezu unnatürlich mit Recht verworfene Haltung der Hand ermöglicht wird. Das Beispiel Buchner's legt aber durch eine Anzahl von Fällen den Gedanken nahe, daß man beim Unter- und Übersetzen nicht so sehr auf Bindung achtete, es scheint die Hand sogar einfach gesprungen zu sein. Vor allem wird solches nothwendig anzunehmen, da man bemüht war, nur die melodieführende Stimme von einer Hand spielen, die übrigen Stimmen — abgesehen von der Pedalstimme — dagegen möglichst von der anderen Hand allein vortragen zu lassen; denn daß diese andere Hand auf strenge Bindung der Stimmen in ihrem Verlauf oft verzichten mußte, ist augenscheinlich und das Beispiel Buchner's bestätigt es. An letzterem wollen wir nun die besonderen Eigenthümlichkeiten aufzeigen, welche der Fingersatz enthält und die einen Schluß auf einen noch sehr unvollkommenen Vortrag rechtfertigen. Behufs leichterer Übersicht folgt es in moderner Notenschrift und Fingersatzbezeichnung, und zwar ist der Fingersatz für die rechte Hand, soweit sie die Tenorstimme mitzuspielen hat, über die letztere, der für die Linke unter dieselbe gesetzt. Zugleich sind die für den Fingersatz besonders charakteristischen und lehrreichen Stellen mit * bezeichnet und zur leichten Auffindung derjenigen, welche im

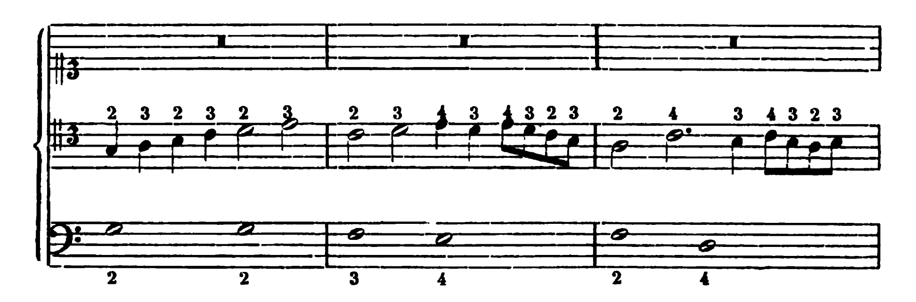
[1] Nächst den wie heut als ihrer Natur nach am geeignetsten erkannten und also auch am häufigsten angewendeten zweiten und dritten Fingern gebrauchte das 16. Jahrhundert die vierten und fünften Finger, in letzter Linie stand erst der allerdings theils wegen seiner Kürze, theils in Folge seiner ungünstigen Lage wenigst geeignete Daumen. Auf die ursprünglich geringe Anwendung des letzteren deutet auch die Bezeichnung mit der Zahl 5 — Ammerbach bezeichnet ihn mit einer Null —; vielleicht war er in der ersten Zeit der Orgelspielkunst überhaupt vom Gebrauch ausgeschlossen, in diesem Fall kann die Bezeichnung des Zeigefingers mit 1, des Mittelfingers mit 2 u. s. f. nicht nach dem Grad ihrer Anwendung, sondern nur nach ihrer natürlichen Lage gewählt worden sein.

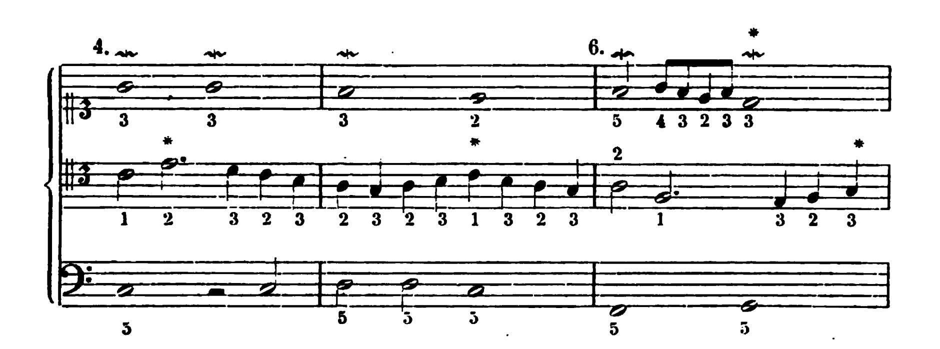
folgenden berücksichtigt werden, die Takte, soweit nothwendig, gezählt.

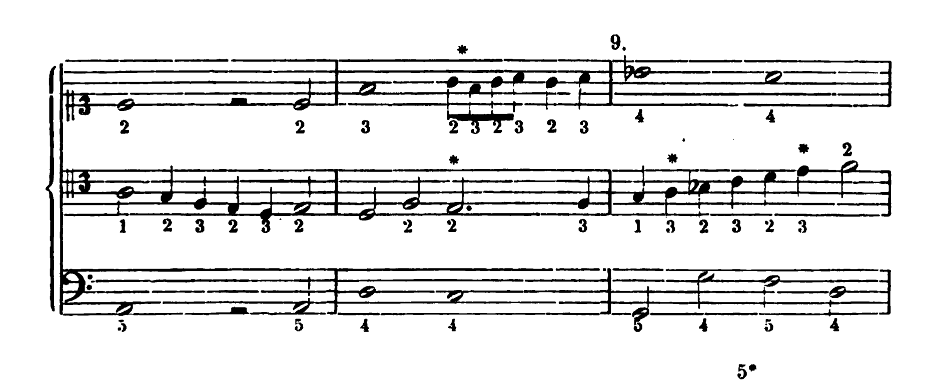
Quem terra, pontus ꝛc.
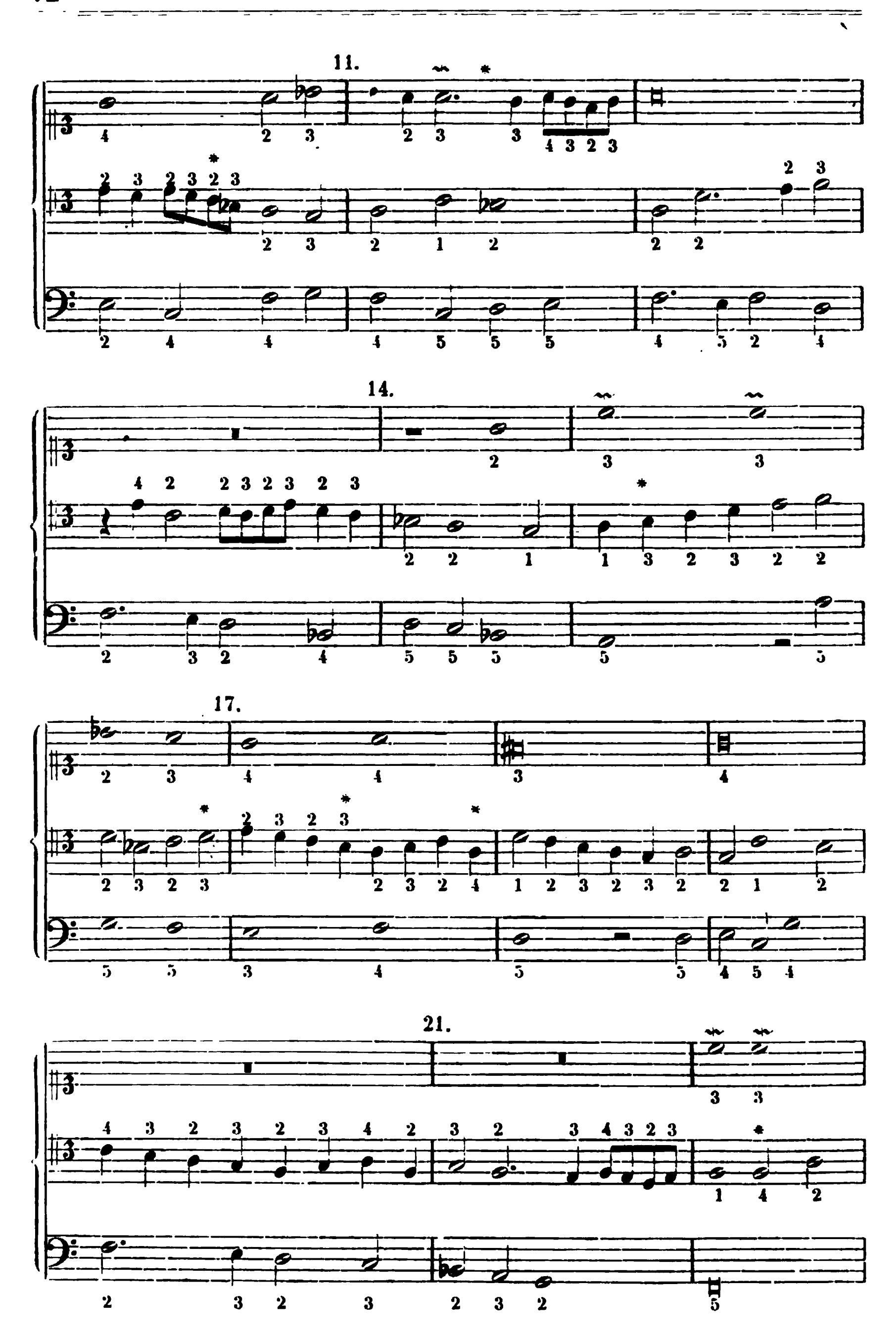
Choral. in disc. m.
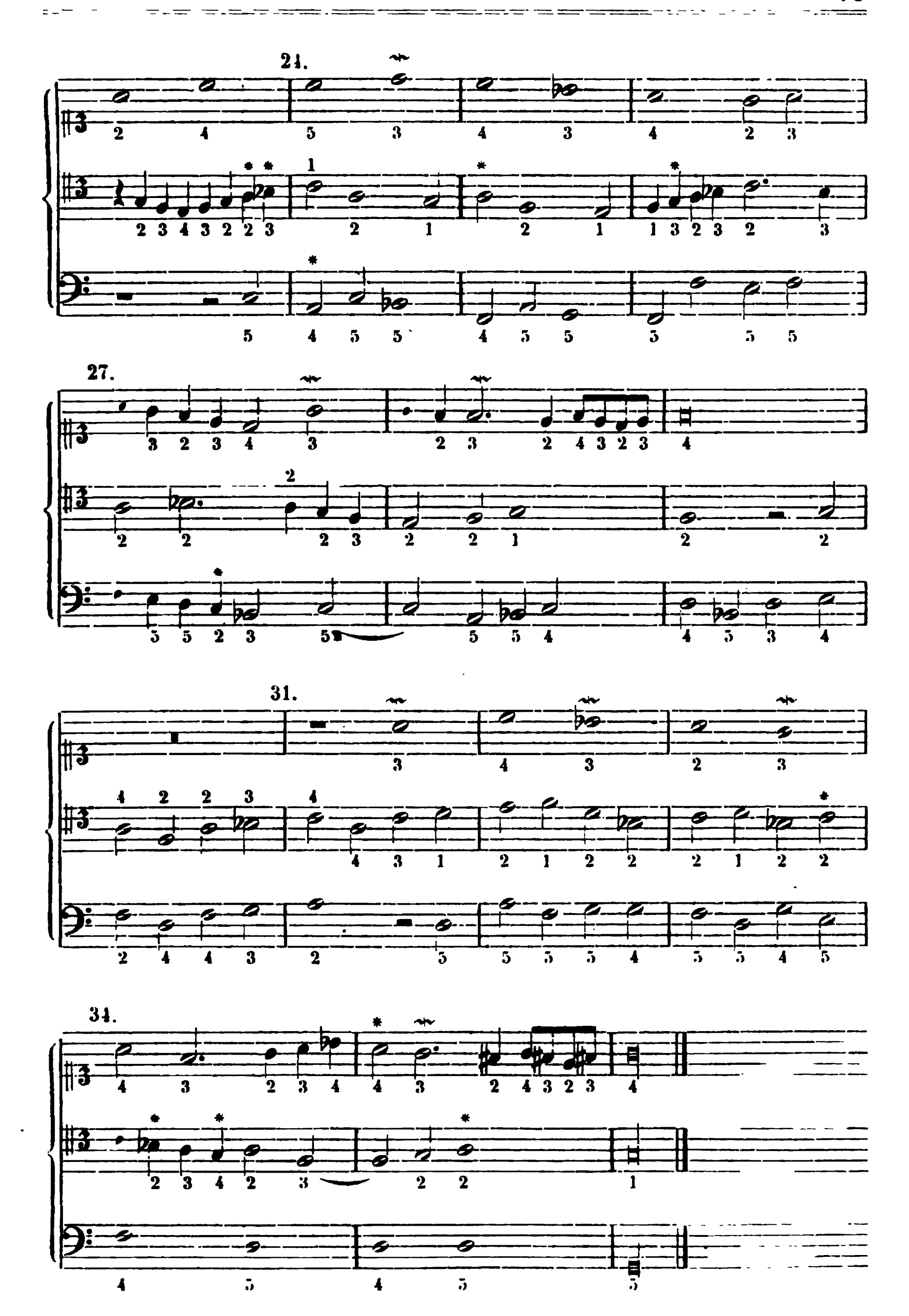
J. B.










24.
27.
31.
34.

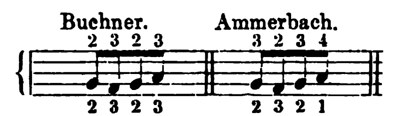
Auf sämtliche Auffälligkeiten näher einzugehen würde zu weit führen, das Beispiel spricht von selbst für die große Unbeholfenheit des damaligen Fingersatzes, es dürfte daher genügen, auf das Hauptsächlichste aufmerksam zu machen. In erster Linie seien nun jene Stellen hervorgehoben, welche unter Beibehaltung des vorgeschriebenen Fingersatzes unmöglich sich korrekt ausführen lassen. Solchen Stellen begegnen wir besonders in folgenden Takten: 4, 6, 9, 12, 15, 17, 22, 23, 25, 26, 27 und 34. Selbst wenn man annimmt, daß die Tasten nicht so breit wie die heutigen gewesen sind — viel schmäler könnten sie der Spielbarkeit wegen natürlich nicht gewesen sein, ja die Tasten der aus jener Zeit erhaltenen Instrumente zeigen zum Theil sogar größere Breite —, so liegen doch hier Spannungen vor, welche, ohne den Zusammenhang im Vortrag zu stören und den vorgeschriebenen Werth der Noten zu verkürzen, selbst für die größte Hand unausführbar sind. Daraus ergiebt sich zunächst, daß die Noten öfters nicht ihren vollen Werth gehalten wurden, und es erklärt sich auch die auffällige Erscheinung, welche wir so häufig in den Kompositionen des 16. Jahrhunderts finden, nämlich das Absetzen eines konsonirenden Tones durch eine Pause, wodurch er nicht zur Dissonanz wird, und folgende Auflösung, wie wenn er als Dissonanz (Vorhalt) aufgetreten wäre. Diese Eigenthümlichkeit hat nach Bernhard Schmid sen.[1] ihre Ursache in der Koloratur, in Wirklichkeit aber hauptsächlich und meist — wie obiges Beispiel zeigt — in dem Fingersatz. Vergl. besonders Takt 11, 13 und 27[2]. Oftmals unterbrach man ferner aus einem anderen Grunde den Fluß in der Oberstimme oder auch in den übrigen Stimmen, in der ersteren geschah dies bei Anwendung des Mordent; denselben trug man nämlich so vor, daß jede mit ihm zu verzierende Note von der vorangehenden getrennt wurde. Beweise liefern hierfür Takt 5, 6, 24, 27 und 28 in dem mitgetheilten Beispiel, andere Stellen, wo ohne Mordentverzierung abgesetzt wird, finden sich Takt 9, 10, 17 und 27. Diese Trennung von Tönen, in der Oberstimme besonders durch den Mordent, hatte ihren Grund offenbar in der Absicht, die betreffenden Töne möglichst scharf hervortreten zu lassen, hieraus erklärt sich überhaupt die Erfindung und allgemeine Einführung des Mordent, er war hauptsächlich bei Tonwiederholungen und bei zu Vorhalten werdenden Tönen beliebt.

---

[1] Tabulatur der Orgel und Instrument. Straßburg 1577.

[2] In Takt 11 und 27 ist die Pause nicht vorgeschrieben, sie läßt sich aber nicht vermeiden. Takt 23 wird eine Pause eingeschaltet, wo kein Vorhalt entstehen würde, der Fingersatz bedingte jedoch auch hier das Abbrechen.

Soviel mag über den Fingersatz genügen, es erübrigt noch zu begründen, inwiefern der Buchnersche Fingersatz eine bei weitem unvollkommenere Gestalt als der Ammerbach's zeigt. Es sind nur wenige Abweichungen von dem Fingersatz des ersteren Orgelmeisters bei dem letzteren zu finden, sie bekunden aber einen wesentlichen Fortschritt auf diesem Gebiete. Einen solchen bedeutet vor allem die Einführung des Fingersatzes 4 3 2 1 für die linke Hand bei stufenweise aufwärtssteigender Tonfolge an Stelle des sehr unbequemen Fingersatzes 4 3 2 3, welchen Buchner noch gebraucht. Ferner ist viel vortheilhafter die Wahl von 3 2 3 4 für die rechte, 2 3 2 1 für die linke Hand bei Verzierung eines Tones durch den nebenliegenden unteren und oberen Ton anstatt des Buchnerschen Fingersatzes 2 3 2 3 in beiden Händen:



Leider hat sich Ammerbach darauf beschränkt, für einzelne Figuren Fingersatzbeispiele zu liefern, und nicht ein ganzes Stück mit vollständigem Fingersatz versehen. Infolge dessen läßt sich nicht nachweisen, daß sein Fingersatz auch die anderen bei Buchner noch auftretenden Eigenthümlichkeiten abgestreift und zu seiner Zeit eine natürlichere Form jene schwerfällige Gestalt, wenigstens zum größeren Theil, verdrängt hatte, doch mußte offenbar ein so unhandlicher, den Vortrag stark beeinträchtigender Fingersatz bald einem vortheilhafteren weichen, und es war gewiß zu Ammerbach's Zeit auch in letzterer Beziehung ein merklicher, vielleicht großer Fortschritt eingetreten.

Bevor wir endlich den allgemeinen Kunstwerth der Orgelstücke des Fundamentbuches beleuchten und der Bedeutung Buchner's als Orgelkomponist gerecht zu werden versuchen, erfordert die lateinische Abhandlung noch in zwei Punkten besondere Berücksichtigung. Der erstere bezieht sich auf die von unserem Orgelmeister als gestattet erwähnten Zusammenklänge. Es handelt sich hier nur um die konsonirenden Accorde, nicht Intervalle; denn welche von den letzteren als Konsonanzen, welche als Dissonanzen galten — und zugleich noch heut gelten —, war schon längst festgestellt worden. Bis etwa zur Mitte des 16. Jahrhunderts wurden als selbständige[1] Zusammen-

[1] Selbständig gilt von Quartsextaccord und Septimenaccord nur in dem Sinne, daß sie frei eintreten können, in Wirklichkeit sind sie abhängig, da sie der Auflösung bedürfen.
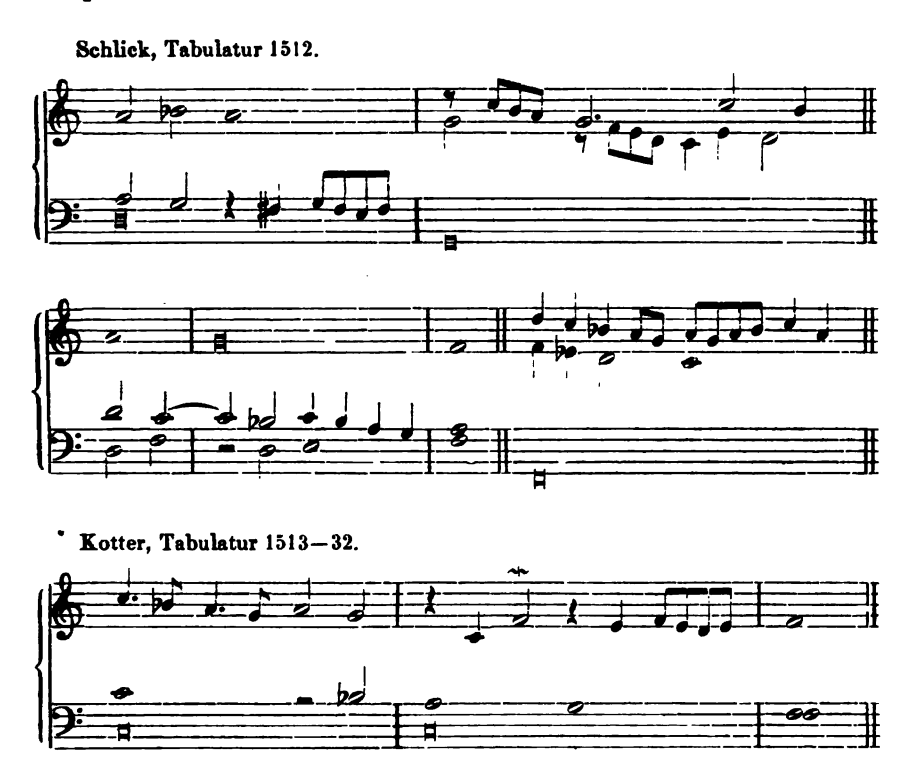
klänge[1] nur der Dreiklang und dessen erste Umkehrung, der Sextaccord, nicht dagegen dessen zweite Umkehrung, der Quartsextaccord, ebensowenig der Septimenaccord betrachtet und gebraucht. Die letzteren beiden kamen zwar auch vor, aber nur im Durchgange, sie waren als solche nur zufällige Ergebnisse der Stimmführung und gelangten erst allmählich zu deutlicherem Bewußtsein. Ein freies Auftreten derselben konnte erst dann erfolgen, nachdem man ein Verständniß für die Auffassung zusammenklingender Stimmen als Accorde und der Beziehungen zwischen den einzelnen Accorden gewonnen hatte. Dies Verständniß wurde nun vor Allem dadurch gefördert, daß sich bestimmte Folgen von Zusammenklängen festsetzten, welche man als zum befriedigenden Abschluß eines Abschnittes oder ganzen Stückes nothwendig empfand, die Kadenz weckte also zunächst und am schärfsten den Sinn für die harmonische Musik, hier trat die Verwandtschaft des Grundtons einer Tonart mit ihrer Quinte (Dominante) deutlich hervor, nur von hier aus konnten sich auch jene Accorde Geltung verschaffen. Indem aber das Verständniß für die harmonische Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich erst zu bilden begann, erklärt sich auch, daß der Quartsextaccord und Septimenaccord in den Lehrbüchern jener Zeit noch nirgends erwähnt und anerkannt sind, wenngleich sie in den Kompositionen vereinzelt schon deutlicher auftreten. Bezüglich des ersteren Accordes, dessen spätere Bedeutung übrigens durch sein frühes Vorkommen als Vorhalt vorbereitet wurde und sich darum auch früher als die des Septimenaccordes geltend machte, darf nicht unerwähnt bleiben, daß er schon im 15. Jahrhundert frei auftritt, nämlich im Buxheimer Orgelbuch. Hier erweist er sich jedoch als eine bloße Folge des geringen Manual- und Pedalumfanges, muß also als zufällig betrachtet werden; er findet sich zwar daselbst auch, ohne daß der gleiche Grund für seine Anwendung sich erkennen läßt, dann ist er aber zweifelhafter Natur, wenigstens hat diese Annahme sehr viel Wahrscheinlichkeit, da selbst am Anfang des 16. Jahrhunderts ein Quartsextaccord noch nirgends frei auftritt und der Schreiber des genannten Orgelbuches vielfach Beweise von Flüchtigkeit geliefert hat[2]. Erst Schlick jun. erlaubt sich in den Beispielen seiner theoretischen Schrift[3] größere Freiheit im Gebrauch des Quartsextaccordes und

[1] Der Name Accord war noch nicht im Gebrauch, man sprach nur von Concordanz.
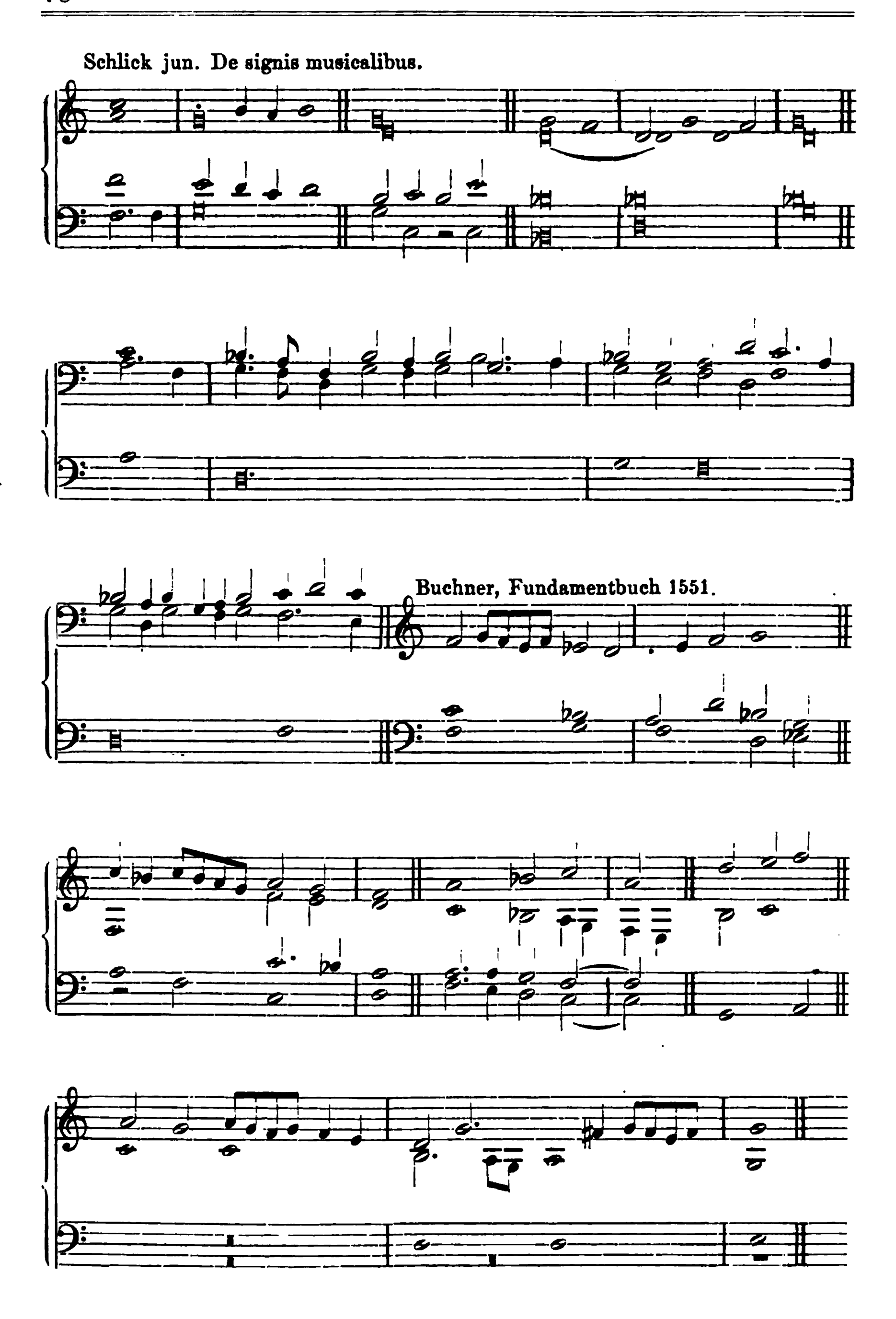
[2] Denkbar ist es auch, daß die Nothwendigkeit seines Gebrauches in gewissen Fällen zu einer freieren Anwendung des Quartsextaccordes führte.
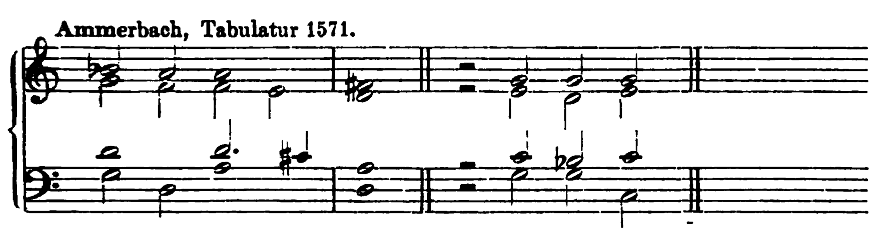
[3] *De signis musicalibus* und *De Musica poetica* auf der kgl. Bibliothek zu Berlin befindlich.

Buchner nimmt diesen Accord in seiner Abhandlung zuerst ausdrücklich auf. Bereits in den zusammenhängenden Beispielen der letzteren kommt der Quartsextaccord vor[1], sein freies Eintreten erscheint jedoch dadurch gemildert, daß ihm unmittelbar der Dreiklang, dessen Umkehrung er ist, vorausgeht. Einer solchen Vorbereitung entbehrt indeß dieser Accord in den Orgelsätzen des Fundamentbuches, Buchner hat ihn hier freier angewendet, aber doch noch ziemlich selten und mit einer gewissen Schüchternheit, es überrascht daher immerhin, daß der Orgelmeister in seiner Abhandlung den Quartsextaccord als gestattet erwähnt. Den letzten, endgültigen Schritt that Ammerbach. Bei ihm ist dieser Accord nicht nur in Kadenzen etwas ganz Gewöhnliches und fast Unvermeidliches oder Nothwendiges, sondern auch im freien Einsatz wird er öfters gebraucht. Zur Übersicht folgen einige Beispiele.
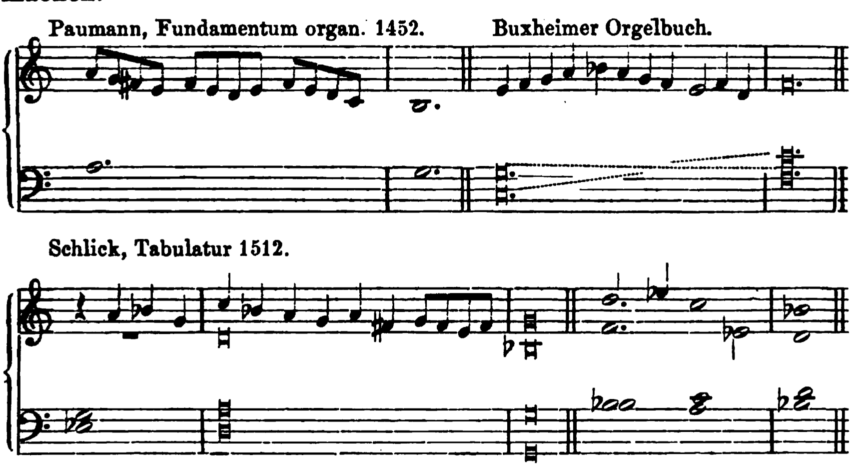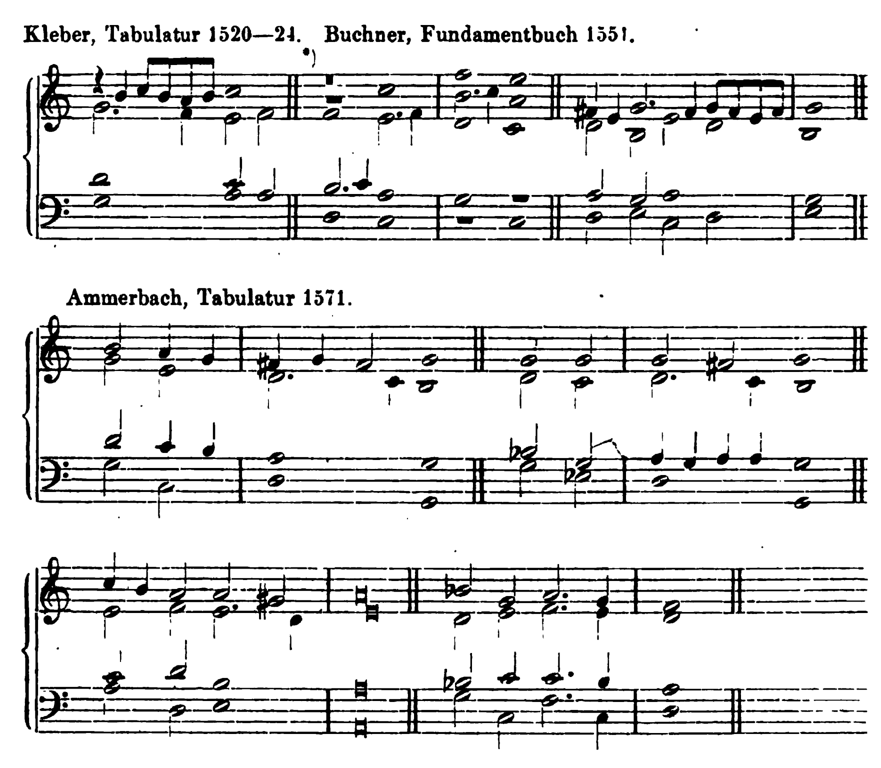


[1] In Anmerkungen ist auf die betreffenden Stellen bereits aufmerksam gemacht worden.


Schlick jun. De signis musicalibus.
Buchner, Fundamentbuch 1551.



Was andererseits den Septimenaccord betrifft, so kommt er in verhüllter Gestalt bereits bei Paumann vor, etwas ausgeprägter erscheint er schon im Buxheimer Orgelbuch, ebenso in der Tabulatur von Schlick, letzterer benutzt zugleich Umkehrungen dieses Accordes, jedoch noch in unvollständiger Form, d. h. nur im Durchgang bei Kadenzen. Ebenso, aber nur auf schlechtem Takttheil, trotzdem schon mehr hervortretend finden wir ihn bei Kleber, dagegen vermeidet ihn Buchner fast ganz, während er den Quintsextaccord nicht mehr selten gebraucht. Ganz frei läßt er den Septimenaccord ein einziges Mal auftreten, dieser eine Fall beweist aber, daß er nur gezwungenermaßen zu jenem Accord griff. Ammerbach bezeichnet dagegen auch in dieser Beziehung einen entschiedenen Fortschritt. Selten schreibt er eine Kadenz ohne Septime, letztere kommt allerdings noch meist im Durchgang vor, doch fehlt es auch nicht an Beispielen, in welchen ein Septimenaccord frei eintritt, und es bedurfte nach Ammerbach nur noch eines kleinen Schrittes, um zu der Anwendung zu gelangen, welche Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgte, insbesondere durch Monteverdi gekennzeichnet ist und sich bis heut erhalten hat. Einige Beispiele werden das Gesagte wieder anschaulicher machen.





Der zweite Punkt, in welchem die Abhandlung Buchner's eine Berücksichtigung hier noch veranlaßt, betrifft die aufgestellte Regel, nach welcher am Anfang eines Stückes stets nur die vollkommenen Konsonanzen, d. h. Einklang, Quinte, Oktave und Duodecime gebraucht werden sollen. An Ort und Stelle haben wir bereits darauf aufmerksam gemacht, daß gegen Mitte des 16. Jahrhunderts an dieser Vorschrift thatsächlich nicht mehr mit der früheren Strenge festgehalten wurde, und die Worte Schlicks mitgetheilt, aus denen hervorgeht, daß die Musiker zu seiner Zeit diese Regel als eine willkürliche bereits betrachteten, hier erübrigt es also zu untersuchen, inwieweit man diese Vorschrift außer Acht ließ, zugleich verlohnt es sich nachzuweisen, welche Intervalle und in welcher Gestalt die Accorde am Anfang eines Stückes, sofern die Regel befolgt ist, die bevorzugten waren. Im Buxheimer Orgelbuch treten am Anfang meist sämtliche Stimmen zugleich auf, und zwar findet sich hierbei nur Grundton

---

*) Vergl. das zweite Buchnersche Beispiel auf Seite 78.

mit Quinte, letztere nicht selten in der Oberstimme[1]. Schlick's Sätze beginnen meist kanonisch — fugirt nach der damaligen Bezeichnung —: die beiden einleitenden Stimmen treten gewöhnlich im Einklang oder in der Oktave zusammen, je einmal in dem Intervall der Quinte und der Decime, vereinzelt im Intervall der Sexte. Gleichzeitig setzen in 6 Stücken zwei oder mehr Stimmen ein, hiervon ein dreistimmiges Stück mit Grundton in allen Stimmen, ebenso ein gleiches, jedoch zweistimmig beginnendes nur mit Grundton; von den vierstimmigen Stücken enthalten zwei bei zweistimmigem Anfang nur Grundton, zwei andere, das eine bei dreistimmigem, das andere bei vierstimmigem Anfang Grundton mit Quinte in der oberen resp. Oberstimme. Kotter andererseits bevorzugt die Quinte bei fugirtem Einsatz, außerdem gebraucht er noch den Einklang und die Oktave, aber auch das Intervall der Terz. In den accordisch beginnenden dreistimmigen Sätzen enthält vorwiegend jede einzelne Stimme den Grundton, seltener wird die Quinte theils oben, theils als Mittelstimme mit dem Grundton verbunden, und nur vereinzelt tritt die Terz. bald als Ober-, bald als Mittelstimme mit dem Grundton zusammen. In Kleber's Tabulaturbuch herrschen beim fugirten Einsatz dagegen Oktave oder Einklang vor, nächst ihnen erst die Quinte, selten kommt die Terz, kaum die Sexte vor. Bei accordischem Anfang ist in dreistimmigen Stücken der Grundton vorwiegend allein gebraucht, wo die Quinte hinzutritt, liegt sie häufig in der Oberstimme, in vierstimmigen Stücken wird unter der gleichen Bedingung gewöhnlich Grundton mit Quinte angewendet, letztere in der Oberstimme und Mittelstimme zugleich oder in einer derselben allein. Im allgemeinen hält sich auch Buchner an die bekannte Regel: mehr als die Hälfte der fugirt einsetzenden Stücke — der größte Theil der Gesamtanzahl (120) der Orgelsätze beginnt fugirt — zeigen das Intervall des Einklangs oder der Oktave, weniger häufig ist die Quinte, es fehlt jedoch nicht an zahlreichen Ausnahmen: fast ebenso oft wie die Quinte kommt die Terz resp. Decime, einige Male auch die Sexte vor. Wo dagegen mehr als zwei Stimmen gleichzeitig einsetzen, befolgt er durchweg (mit einer einzigen Ausnahme) die Regel, d. h. er gebraucht nur den Grundton oder Grundton mit Quinte, letztere gewöhnlich als Mittelstimme. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde jene Vorschrift mehr und mehr vernachlässigt, so beginnen die Stücke in Ammerbach's Tabulatur gewöhnlich mit dem vollen Dreiklang in der natürlichen Lage, häufig auch liegt die Terz in der

[1] Ausnahmsweise ist der volle Dreiklang am Anfang gebraucht, z. B. in Nr. 9: »Min Fröud stet ungemessen«.

Oberstimme, selten fehlt sie überhaupt; nur bei fugirtem und zweistimmigem Einsatz treten die Stimmen im Intervall der Oktave, resp. des Einklangs oder der Quinte, ausnahmsweise in dem der Terz zusammen. Somit ergiebt sich, daß man im Großen und Ganzen bis Mitte des 16. Jahrhunderts der obigen Regel Rechnung zu tragen bemüht war. Wie Schlick jun. mittheilt und die erhaltenen Kompositionen beweisen, wurde sie übrigens auch am Schluß eines Stückes befolgt, jedoch auch hier werden die Ausnahmen im Verlauf des 16. Jahrhunderts immer zahlreicher und man kann hierin vielleicht ein Zeichen für die mehr und mehr zum Bewußtsein gelangende harmonische Auffassung erblicken. Schlick sen. gebraucht in seiner Orgeltabulatur noch nie die Terz im Schlußaccord, der Grundton liegt hier außer im Baß stets in der Oberstimme, nur einmal kommt die Quinte in derselben vor; im dreistimmigen Satz schreibt er durchgängig nur den Grundton, und im vierstimmigen tritt natürlich noch die Quinte zu dem Grundton hinzu, außer in dem erwähnten einen Fall stets als Mittelstimme. Bei Kotter fehlt es schon nicht mehr an Ausnahmen, insbesondere im Phrygischen schließt er bei vierstimmigem Satz mit dem vollen Dreiklang, wobei die Terz gewöhnlich in der Oberstimme liegt. Eine größere Freiheit erlaubte sich erst Buchner; zwar überwiegt bei ihm der Schluß ohne Terz und Quinte noch bedeutend, häufig ist auch neben dem Grundton die Quinte in einer der Mittelstimmen, bisweilen in der Oberstimme vertreten, aber schon ein gut Theil enthält einen Schluß mit Terz und Quinte. Von diesen letzteren Stücken hat die größere Anzahl Terz und Quinte in den Mittelstimmen, oft auch liegt die Terz in der Oberstimme, seltener die Quinte oben und die Terz in der dritten (Tenor-) Stimme, und vereinzelt kommt Grundton mit Terz ohne Quinte vor. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde der Gebrauch von nur vollkommenen Konsonanzen im Schlußaccord immer seltener. Nur noch eine geringe Anzahl der Stücke in der Tabulatur von Ammerbach enthält Grundton mit Quinte, letztere als Mittelstimme, die meisten schließen dagegen mit der Terz, und zwar ist dieselbe gewöhnlich Mittel-, seltener Oberstimme und tritt zugleich vorwiegend nur mit dem Grundton, also ohne Quinte auf; die letztere liegt, wo sie vorkommt, meist in der Mittelstimme, die Terz in diesem Fall in der Oberstimme.

Hiermit sind die Punkte erschöpft, in welchen die Abhandlung eine besondere Betrachtung und Erläuterung zu erfordern erschien, und wir gelangen nunmehr zur Darstellung des allgemeinen kunstgeschichtlichen Werthes der Kompositionen Buchner's.

Was zunächst die Tafeln anbetrifft, welche als Anhang der Ab-

handlung beigefügt sind, so können sie als eine Fortsetzung des sog. Fundamentes von Paumann betrachtet werden, wie es in seinem Orgelbuch aus dem Jahre 1452 und dem etwas späteren Buxheimer Orgelbuch enthalten ist; denn Paumann hatte mit seinem Fundament die Kunst des Organisirens oder Discantirens gelehrt, d. h. die Kunst zu einer in verschiedenen Intervallen — Sekunde bis Quinte — fortschreitenden Melodie (Hauptstimme), sowie zu einem langgehaltenen Ton eine in fließendem Kontrapunkt sich ergehende Gegenstimme hinzuzufügen, und den gleichen Zweck verfolgen die Buchnerschen Tafeln, indem das Koloriren, welches, wie die Abhandlung ausdrücklich bemerkt, an ihnen sich lernen lasse, nichts anderes ist als ein Organisiren oder Figuriren. Wenn wir nun die Beispiele Buchner's mit denen Paumann's vergleichen, so bemerken wir zwar dieselbe Grundstruktur, d. h. es ist von beiden Orgelmeistern eine in verschiedenen Intervallen fortschreitende Melodie als Hauptstimme zu Grunde gelegt, aber in der Behandlung und Begleitung dieser Hauptstimme zeigt sich eine völlige Verschiedenheit und die Beispiele Buchner's bekunden denen Paumann's gegenüber einen ganz bedeutenden Fortschritt. Der augenfälligste Unterschied der Tafeln Buchner's von dem Paumannschen Fundament besteht in der durchgängigen Anwendung der Dreistimmigkeit[1], sowie in der Verlegung der Melodie in alle drei Stimmen[2], ferner wird noch durch eine Tafel die Kunst des Fugirens, d. h. der kanonischen Nachahmung gelehrt.

Dem Fortschritt in der äußeren Form des Orgelsatzes entspricht auch zugleich der musikalische Werth der Tafeln. Während die kontrapunktirende Stimme bei Paumann oft mehr die Freude an dem Spiel in schnellen Läufen, mehr das Streben nach Bethätigung der Fingerfertigkeit als Sinn für organische und kunstgemäße Gestalt erkennen läßt, zeichnen sich die Buchnerschen Beispiele nicht bloß durch Wohlklang und besonnene Haltung, sondern auch durch eine durchaus korrekte und zugleich kunstvolle Form aus und sind eine echte Meisterleistung. Keine Note, möchte man sagen, steht hier am unrechten Platz, eine jede Stimme bildet mit den ihr entgegengesetzten ein so abgerundetes, bei aller Mannigfaltigkeit doch so einheitliches Ganzes, daß nichts davon fehlen dürfte. Weit entfernt eine so übermäßig lebhafte Gegenmelodie, wie sie besonders im Bux-

---

[1] Der hierin sich offenbarende Fortschritt war durch die allseitige Einführung des Pedals ermöglicht worden.

[2] Bei Paumann liegt die Hauptstimme noch stets im Tenor, die Oberstimme ist also hier stets die kontrapunktirende Gegenstimme.

heimer Orgelbuch das Paumannsche Fundament enthält[1], zu erfinden, hat Buchner hier einen Kontrapunkt geschaffen, wie er fließender, formvoller und sinngemäßer nicht gedacht werden kann.

Einen noch weit bedeutenderen Kunstwerth besitzen aber die selbständigen Stücke, welche den zweiten Theil des Fundamentbuches von Buchner ausmachen. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte die Orgel durch die allgemeine Einführung des Pedals hinsichtlich der Spieleinrichtung den heutigen Standpunkt erreicht. War damit die äußere Satzform, die Dreistimmigkeit, unmittelbar gegeben, so sollte doch erst der entsprechende echt orgelmäßige Stil geschaffen werden. Es lag nun nahe, die reich entwickelte Vokalmusik zum Ausgangspunkt für die Lösung dieser Aufgabe zu nehmen. Schon im 15. Jahrhundert hatte man von der mehrstimmigen Gesangsmusik aus zum richtigen Orgelstil zu gelangen gesucht, und so ist es nur zu erklärlich, wenn die Orgelmeister des 16. Jahrhunderts dieses Verfahren fortsetzten, um den durch die Einführung des Pedals nothwendigen dreistimmigen Orgelsatz zu begründen. Es läßt sich nicht feststellen, inwieweit Schlick von der Vokalmusik beeinflußt wurde, soviel ist aber gewiß, daß er durch Benutzung der technischen Errungenschaften auf jenem Gebiet in Verbindung mit maßvoller und kunstwürdiger Anwendung des Paumannschen Fundamentes den wahren Orgelstil geschaffen hat. Die Schwierigkeit, welche mit dieser Kunstübung allerdings verknüpft ist, andererseits die geistige Unfähigkeit, der Mangel an schöpferischer Kraft, bewog indeß zumeist seine Zeitgenossen, noch mehr aber seine Nachfolger, ausschließlich an mehrstimmigen Gesangsstücken das von Paumann gelehrte Organisiren zu üben, und so haben sie wohl verstanden, ein Gesangsstück mehr oder weniger orgelmäßig umzugestalten, jedoch nicht die wirklich schöpferische Kunst Paumann's sonderlich auszubilden und an selbständigen Orgelkompositionen zu vervollkommnen vermocht.

Indem also die Orgelstücke aus dem 16. Jahrhundert meist Übertragungen von Gesangsstücken sind[2], selbst A. Schlick wenigstens theilweise Vokalsätze vorgeschwebt zu haben scheinen, müssen wir uns zunächst die Frage vorlegen, ob die Stücke des Fundamentbuches von Buchner als Kompositionen über geistliche Melodien gleichfalls

[1] Das Übermaß von Figurenwerk erklärt sich zum Theil daraus, daß diese Beispiele zugleich zur Übung im Orgelspiel wohl dienen sollten, was bei Buchner nicht zutrifft.

[2] Selbständige Orgelkompositionen, z. B. Präludien, sind zwar aus jener Zeit erhalten, aber nur in geringer Anzahl und auch nur von den wenigen Orgelmeistern, welche wirklich schöpferisch waren und die Orgelmusik künstlerisch pflegten.

Übertragungen mehrstimmiger Vokalsätze darstellen oder nur den Stoff der Gesangsmusik entlehnen, im übrigen also als Originalsätze für Orgel betrachtet werden können; denn die Beantwortung dieser Frage ist für den Kunstwerth der Kompositionen von Buchner entscheidend.

Die richtige Antwort ergiebt sich leicht, wenn man die Form der Stücke näher ins Auge faßt und sich zugleich erinnert, daß der dritte Theil der lateinischen Abhandlung die Kunst der mehrstimmigen Bearbeitung einer Choralmelodie für Orgel lehrt. Sie sind sämtlich Choralbearbeitungen und müssen, abgesehen davon, daß sie die Melodie dem kirchlichen Gesang entnehmen, als ursprüngliche Orgelsätze betrachtet werden. Wie Schlick so mögen Buchner vielleicht im einzelnen mehrstimmige Bearbeitungen von Choralmelodien für Gesang vorgeschwebt haben, wenigstens deuten gerade die fünf- und sechsstimmigen Stücke darauf hin, die meisten sind jedoch, wie aus ihrer Form hervorgeht, ursprüngliche Orgelsätze und sie offenbaren sich als eine Fortsetzung und zugleich Erweiterung der Schlickschen Choralbearbeitung.

Besitzen die Stücke des Fundamentbuches schon deshalb einen hohen Werth, weil sie einer Zeit angehören, aus der bisher Kompositionen, welche von dem Standpunkt der deutschen Orgelmusik Kunde geben und ein sicheres Urtheil über die Leistungen jener Zeit ermöglichen könnten, überhaupt fehlten, so sind sie nunmehr geradezu unschätzbar, insofern sie Zeugniß davon ablegen, daß gegen Mitte des 16. Jahrhunderts die Orgelmusik noch wahrhaft künstlerisch gepflegt wurde, während im allgemeinen schon zu dieser Zeit dieser Kunstzweig im Verfall begriffen war; denn auf letzteres lassen die aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhaltenen Orgeltabulaturen, noch mehr aber der Bericht des Theoretikers Hermann Finck[1] aus dem Jahre 1556 schließen.

Hinsichtlich der Bearbeitung der Choralmelodien treten nun vier verschiedene Arten im Fundamentbuch Buchner's auf. Die einfachste Bearbeitung ist diejenige, in welcher eine Stimme allein die Melodie durchführt und die übrigen in mehr oder weniger lebhaftem Kontrapunkt sich ergehen. Hier fließt die Melodie meist ohne Unterbrechung, also ohne Rücksicht auf die Textzeilen dahin, daher sind Nachahmungen einzelner Motive der Hauptstimme selten angewendet, gewöhnlich nur am Anfang leitet, wenn überhaupt, eine, bisweilen mehrere Begleitungsstimmen die Melodie durch sie selbst ein. Die größere Hälfte der gesamten Orgelstücke enthält diese Kompositions-

[1] »Practica Musica«. Wittenberg, Rhaw 1556. Vergl. lib. IV. »de Tonis«.

form, insbesondere haben sie diejenigen, deren Melodien wenig umfangreich sind; die Melodie liegt hier meist noch im Tenor, aber auch schon häufig im Discant oder Baß, nie dagegen im Alt.

Die zweite Art der Choralbearbeitung bezeichnet Buchner mit Permutatio, die Behandlung ist dabei je nach dem drei- oder vierstimmigen Satz verschieden. Permutatio bedeutet ein Vertauschen, dies bezieht sich in den Orgelstücken auf die Melodie- und Begleitungsstimme, d. h. eine Begleitungsstimme nimmt die Fortführung der bisher in einer anderen Stimme liegenden Melodie auf und wird somit zur Hauptstimme. Diese Form ist jedoch die seltenere im dreistimmigen Satz, gewöhnlich führen alle Stimmen die Choralmelodie durch, so zwar, daß stets erst auf dem Abschluß einer Melodiezeile in einer Stimme die Wiederholung derselben durch eine zweite und darauf durch die dritte Stimme beginnt, wobei der Kontrapunkt, welcher eine Melodiezeile bei ihrem ersten Auftreten begleitet, auch für die beiden Wiederholungen beibehalten und bisweilen nach der letzten noch ein Zwischenspiel vor dem Eintritt der neuen Melodiezeile hinzugefügt wird. Im vierstimmigen Satz betrifft die Permutatio dagegen meist nur zwei Stimmen, sie bedeutet, daß jede Melodiezeile, nachdem sie in einer Stimme durchgeführt worden ist, durch eine andere wiederholt wird; auch hierbei benutzt Buchner meist den gleichen Kontrapunkt, den er zu der Melodie bei ihrer ersten Durchführung gesetzt hat. Die beiden zuletzt genannten Permutationen kennzeichnen sich äußerlich dadurch, daß außer am Abschluß der einzelnen Melodiezeilen, vor allem außer in der letzten Wiederholung der letzten Melodiezeile die Stücke zweistimmig verlaufen, d. h. immer nur die beiden oberen oder die beiden unteren Stimmen zusammen erklingen[1]. In einem einzigen vierstimmigen Stück ist die Permutatio auf alle Stimmen angewendet, dabei verbinden sich aber ebenso meist nur zwei Stimmen und schließen zum Theil durch Kadenzen die erste Durchführung oder, wenn sie die Wiederholung selbst enthalten, eine Melodiezeile ab, und in einem anderen vierstimmigen Stück erstreckt sich die Permutatio auf mehrere Stimmen; hier läßt sich jedoch kaum noch ein Unterschied von der eigentlichen fugirten Durchführung erkennen, ein besonderes Merkmal besitzt die Permutatio nur dadurch, daß sie nur im Einklang oder in der Oktave vorkommt, während in der fugirten Behandlung der Choralmelodie die Stimmen sich auch im Intervall der Quinte und Quarte nachahmen.

Die fugirte Durchführung, die dritte Art der Choralbearbeitung,

[1] Hierdurch erscheint die Satzweise echoartig.

besteht darin, daß mehrere Stimmen die Melodiezeilen meist nicht nacheinander, sondern fast gleichzeitig durchführen. Im dreistimmigen Satz begleitet entweder ein lebhafter Kontrapunkt die beiden die Melodie enthaltenden Stimmen und schließt jede Melodiezeile durch eine Kadenz gewöhnlich ab, die er mit der die Nachahmung darstellenden Stimme bildet, oder sämtliche Stimmen fugiren motettenartig. In vierstimmigen Stücken andererseits ist zwischen Durchführung der Melodie in zwei, drei und vier Stimmen zu unterscheiden. Fugirt die Melodie in zwei Stimmen, dann enthält der Kontrapunkt oft, verkürzt und in Noten geringeren Zeitwerthes, das Motiv der betreffenden Melodiezeile oder, wenn er frei gewählt ist, ahmt ihn häufig mehr oder weniger verändert die zweite begleitende Gegenstimme nach. Tritt ferner in drei Stimmen die Melodie fugirt auf, so kontrapunktirt die vierte Stimme meist frei, bisweilen benutzt sie aber auch Motive der Hauptstimmen, und, führen alle Stimmen die Melodie in gleicher Tonlänge, nur verschieden ausgeziert, durch, so gleicht diese Kompositionsweise der Motettenform. In den fünfstimmigen Stücken liegt die Melodie gewöhnlich in vier Stimmen, die fünfte ergeht sich in freiem und lebhaftem Kontrapunkt, nur einmal fugiren alle Stimmen, und in dem einzigen sechsstimmigen Stück tragen vier Stimmen die Melodie vor, während die beiden übrigen mittelst der Motive der Hauptstimmen kontrapunktiren.

Die letzte Art der Choralbearbeitung endlich ist aus Kleber's Tabulaturbuch bereits bekannt, welches eine von Buchner herrührende, als *fuga optima* bezeichnete Komposition über das Marienlied »Maria zart« enthält. In diesem von Ritter mit Recht eine kunstvolle Komposition von weittragendster Bedeutung genannten vierstimmigen Stück wird die Melodie, welche der Baß (Pedal) durchführt, meist in sämtlichen begleitenden Stimmen durch sich selbst theils in gleichen, theils in kleineren Noten, bald in versetzten, bald in den ursprünglichen Tönen und mehr oder weniger verändert fugirt eingeleitet, sie schließt also, nach den Textzeilen gegliedert, stets einen Melodietheil ab, nur am Schluß wiederholt die Altstimme die Hauptstimme und zwar in verkürzter Tonlänge; bisweilen beginnt eine der begleitenden Stimmen noch vor dem Abschluß einer Melodiezeile die folgende schon anzudeuten, einmal sogar vor Beginn der vorangehenden Melodiezeile. Diese Art der Choralbearbeitung ist von Buchner im Fundamentbuch selten angewendet, mehr die der Permutatio und bedeutend häufiger die an dritter Stelle beschriebene: etwa ein Drittel der sämtlichen Stücke hat die fugirte Durchführung, hiervon mehr als die Hälfte die Motettenform, in den übrigen liegt die Melodie meist in zwei Stimmen, Discant und Tenor oder

Discant und Alt, auch Discant und Baß, je einmal im Alt und Baß und Tenor und Baß, bei einem Stück endlich in drei Stimmen, Discant, Tenor und Baß.

Die Mannigfaltigkeit, welche somit die Choralbearbeitungen in dem Fundamentbuch zeigen, offenbaren uns in Buchner einen Orgelmeister, der die kontrapunktische Kunst mit ihren Nachahmungen und fugirten Einsätzen voll und ganz beherrschte und mit einem weitschauenden Blick zugleich eine erstaunliche Erfindungskraft verband. Seine Kompositionen sind als meisterliche Werke deutscher Tiefsinnigkeit und deutscher Innerlichkeit zu betrachten und, indem sie auch das Streben nach echt orgelmäßiger Gestalt verrathen, kann Buchner als derjenige Orgelmeister angesehen werden, welcher den durch Schlick geebneten Weg zu selbständiger Orgelkomposition verfolgte und seinen Stil weiter vervollkommnete.

Buchner hat sich bei seinen Choralbearbeitungen in die durch den Text wie durch die Melodien selbst erzeugte Stimmung zu versetzen bemüht; denn es spricht sich in seinen Orgelstücken eine tiefe Empfindung und zum Theil schon ein gewisses Streben nach Charakteristik aus. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß er die herrlichen und unvergänglichen Sequenzen eines Notker und Wipo einigen seiner Choralbearbeitungen zu Grunde gelegt hat. Wenn er auch schon durch seine Stellung als Organist zu Bearbeitungen von Choralmelodien veranlaßt worden sein mag, so versucht sich doch nicht leicht jemand, dessen Individualität nicht zur Vertiefung in religiöse Empfindungen neigt, gerade an solchen überaus ernsten, würdigen und feierlichen Melodien, und wir können von der meisterhaften Bearbeitung jener Sequenzen auf einen tief religiösen Sinn des Verfassers schließen.

Bei einer Vergleichung der Buchnerschen Kompositionen mit denen Schlick's gewahren wir bei letzterem eine größere Freiheit in der Begleitung der Melodien, eine Ausführung in größeren Zügen, wie Ritter sagt, Buchner hat dagegen in einer strengeren Form seiner Empfindung Ausdruck verliehen, die überwiegend fugirte Behandlung der Stimmen giebt seinen Stücken das Gepräge eines noch fester gefugten Ganzen.

In ihrem musikalischen Werth stehen die Kompositionen des Fundamentbuches nicht durchweg auf gleicher Höhe, bisweilen wirkt eine gewisse Trockenheit ungünstig und befremdet andererseits eine allzugroße Strenge und Herbheit; jene Wärme, blühende Kraft, jene Frische aber, welche Luscinius[1] dem Lehrer Buchner's, Hof-

[1] Musurgia, 1536 S. 16.

heimer, als Orgelmeister nachrühmt, vermissen wir vielfach und wir begreifen, wenn der gen. Theoretiker von Hofheimer, dessen tüchtigster Schüler Buchner war und dem er in Erfindungskraft und kontrapunktischer Gewandtheit kaum nachgestanden haben kann, sagt: »keiner hat ihn übertroffen, keiner auch nur erreicht«. Freilich entspricht auch die Satzweise Buchner's mehr dem, was kirchlich angemessen ist, nirgends bemerken wir einen weltlichen Zug, alles ist ernst und würdig gehalten, und von Hofheimer sind keine Choralbearbeitungen vorhanden, an denen man die Worte des Luscinius prüfen könnte. Weist aber somit schon die kirchlich würdige Haltung der Stücke des Fundamentbuches auf ihre Bestimmung für die Kirchenorgel hin, so geht noch aus dem vorwiegenden Gebrauch des Pedals hervor, daß sie für dieses Instrument gedacht sind; die Pedalstimme bekundet durch ihre theilweise lebhafte Führung zugleich eine bereits bedeutende Fertigkeit im Pedalspiel, selbst Achtelnoten kommen in derselben vor.

Im einzelnen wird die ruhige Haltung, welche die Sätze im allgemeinen kennzeichnet, etwas beeinträchtigt durch die öftere Anwendung des Doppelschlags oder ähnlicher Figuren, dasselbe trifft, worauf auch Ritter aufmerksam gemacht hat, ebenso bei dem erwähnten Marienliede zu. Buchner scheint in dieser Beziehung von der Zeitströmung gegen Mitte des 16. Jahrhunderts nicht ganz unberührt geblieben zu sein, welche in dem Bestreben, den Mangel des Orgeltones an Lebendigkeit und Ausdrucksfähigkeit gegenüber dem Gesangston durch rasche Aufeinanderfolge mehrerer Töne, also durch Verzierungen zu ersetzen, das richtige Maß zu überschreiten begann. Auffallend ist es übrigens, daß gerade die ersten Stücke eine Überladung mit solchen Verzierungen enthalten, während letztere in den folgenden maßvoller und sinngemäßer angewendet werden[1].

Die Hauptstimme (Melodie) liegt meist nur in den Choralbearbeitungen der einfachsten Art klar ausgeprägt, hier war dies um so nothwendiger, als die Gegenstimmen meist lebhaft geführt sind, in den fugirten, sowie in den die Permutatio enthaltenden Sätzen ist dagegen die Melodie öfters durch kleinere Noten verziert, und die zwischenliegenden Töne füllen die ursprünglichen Intervallschritte derselben aus.

[1] Vielleicht hat der Abschreiber, da es mehr und mehr Sitte wurde, Orgelstücke beim Kopiren noch besonders mit Koloratur zu versehen, auch sein Theil zugeben wollen und sich zunächst in der Ausschmückung versucht, später indeß seine Absicht nur selten verwirklicht; diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, als die Tafeln, welche die Kunst des Kolorirens lehren, beweisen, daß Buchner ein solches Übermaß vermied.

Eine größere Bedeutung besitzen die Orgelstücke durch ihre Tonarten, weil nämlich der Gebrauch der letzteren von dem bisherigen sich wesentlich unterscheidet. Die Entwickelung der Instrumentalmusik, insbesondere der Orgelmusik hatte die Reinheit der alten kirchlichen Tonarten schon im 15. Jahrhundert gefährdet, die Bevorzugung des Accordes in der Orgelmusik legte die Unterscheidung von Dur und Moll nahe und führte zu einer durchgreifenden Umgestaltung der alten Tonarten, indem man die kleine Sexte im Dorischen und die reine Quarte im Lydischen allmählich zur Regel erhob. In Paumann's Fundamentbuch wird bereits stets die reine Quarte im Lydischen, vereinzelt die kleine Sexte im Dorischen gebraucht, der Gegensatz zwischen Dur und Moll, das Wesen der harmonischen Musik, macht sich schon deutlich geltend. Während hier das Lydische (Dur) das Dorische (Moll) bedeutend überwiegt, bevorzugen die folgenden Orgelmeister noch mehr das Dorische, jedoch mit kleiner Sexte, also unser Moll. So enthält die Schlicksche Tabulatur von 14 Sätzen 12 in dorischer Tonart — 8 in die Oberquarte versetzt, in sol ♭ —, das Lydische ist dagegen wie das Phrygische — letzteres versetzt, in la ♭ — nur einmal vertreten. In Kleber's Tabulaturbuch stehen von den gesamten 112 Stücken 52 in der dorischen Tonart — 30 versetzt, in sol ♭ —, 12 im Phrygischen — 9 versetzt, in la ♭ —, 24 im Lydischen und 14 im Mixolydischen — in sol ♮ —. Außer diesen specifisch kirchlichen Tonarten kommt das Jonische — in ut — neunmal, das Äolische — in la ♮ — dreimal vor[1]. Herrscht somit bei Schlick noch bedeutend, bei Kleber schon weniger die dorische Tonart (in der Gestalt des modernen Moll) vor, so ist sie nun im Fundamentbuch Buchner's von dem Lydischen (Dur) bereits zurückgedrängt; denn fast ein Drittel der gesamten Anzahl der Stücke — 37 — haben die lydische Tonart, während nur etwas mehr als ein Viertel — 32, darunter 24 in die Oberquarte versetzt, in sol ♭ — im Dorischen stehen, und nimmt man die 10 Stücke im Jonischen hinzu, so überwiegt bei Buchner Dur Moll ganz beträchtlich[2]. Bezeichnend für die Entwickelung des Durgeschlechtes ist zugleich noch die häufige Anwendung des Mixolydischen — 24 mal, in sol ♮ —, indem es durch die Erhöhung der

[1] Der Gebrauch aller Tonarten in Kleber's Tabulaturbuch hat in dem Lehrzweck desselben hauptsächlich seinen Grund.

[2] Anders als im Tabulaturbuch Kleber's sind im Fundamentbuch Buchner's nur ganz vereinzelt die Tonarten besonders angegeben. Einige Stücke lassen sich kaum noch in die alten Tonarten einreihen, bei diesen ist die Schlußkadenz maßgebend, nach welcher auch im Tabulaturbuch von Kleber in zweifelhaften Fällen die Tonart bestimmt wird.

siebenten Stufe (*f* in *fis*) das Eigenthümliche und Charakteristische der alten mixolydischen Tonart eingebüßt hat und unserem Dur (*G*) gleicht[1]. Von den noch nicht erwähnten Tonarten kommt das Phrygische 15 mal — 3 mal versetzt, in la ♭ — und das Äolische 2 mal vor.

Hieraus geht hervor, daß das Buchnersche Tabulaturbuch auch hinsichtlich des Gebrauches der Tonarten einen bedeutenden Fortschritt bezeichnet, letzterer ist um so auffälliger, als bei dem späteren Orgelmeister Ammerbach das Dorische noch vorherrscht und erst in zweiter Linie das Lydische steht[2]. Was dagegen die Freiheit in der Behandlung der einzelnen Kirchentonarten selbst betrifft, so läßt sich bei Buchner keine bemerkenswerthe Neuerung nachweisen; denn schon Schlick's Asduraccord bedeutet eigentlich die Lossagung von dem alten Tonsystem. Dieser »süß und fremdlautende« Accord, welchen Schlick geliebt zu haben scheint, den er jedoch nur ausnahmsweise in seinen Orgelkompositionen wohl mit Rücksicht auf das kirchlich Würdige anwendet, findet sich nirgends im Fundamentbuch, dagegen gebraucht Buchner den Fmollaccord als Dreiklang und Sextaccord, welcher dem kirchlich Ernsten mehr entspricht, aber bei Schlick nicht vorkommt.

Über die Kadenzen, insbesondere die am Schluß der Stücke gebräuchlichen ist nun noch einiges zu bemerken. Schon im 15. Jahrhundert, in Paumann's Fundamentum und im Buxheimer Orgelbuch, begegnen wir jener ganz bestimmten Schlußform, welche uns als eine harmonische Auffälligkeit, als Querstand erscheint; sie besteht in dem Gebrauch des Dreiklangs auf der erniedrigten Septime der Tonart fast unmittelbar vor dem Dominantdreiklang, beide nur durch den tonischen Dreiklang von einander getrennt. Diese Accordfolge wurde auch im 16. Jahrhundert beibehalten[3], wir finden sie häufig bei Schlick und Kleber, seltener dagegen im Fundamentbuch Buchner's, der Querstand tritt in letzterem auch weniger hervor, unser Orgelmeister steht darin den späteren Orgelmeistern, z. B. Ammerbach näher. Die bezeichnete Schlußform war auch im Gesang üblich, wie aus folgenden interessanten Beispielen, welche A. Schlick jun.[4] in seiner Kompositionslehre mittheilt, hervorgeht.

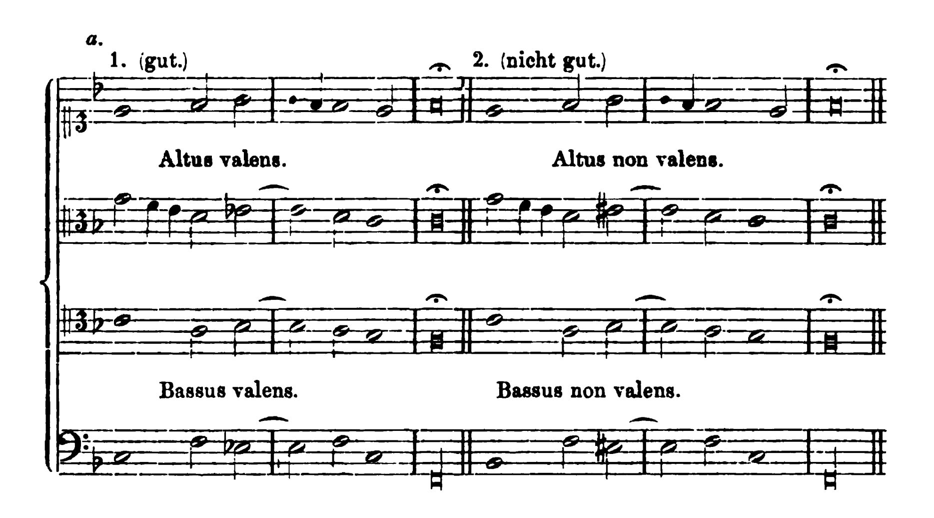
---

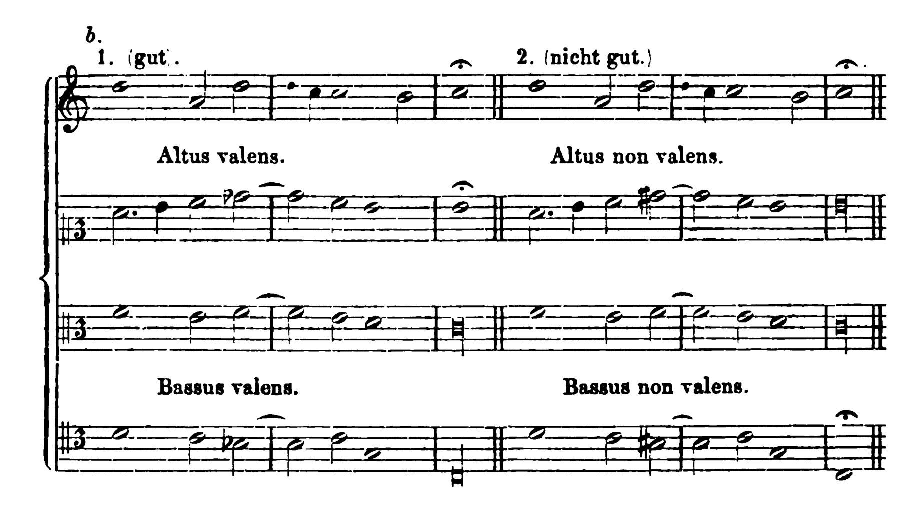
[1] Schlick gebraucht das Mixolydische gar nicht, Kleber 14 mal.

[2] Bei Ammerbach, Tabulaturbuch 1571, liegt das gleiche Verhältniß der Tonarten zu einander wie bei Kleber vor (mit Ausschluß des Phrygischen).
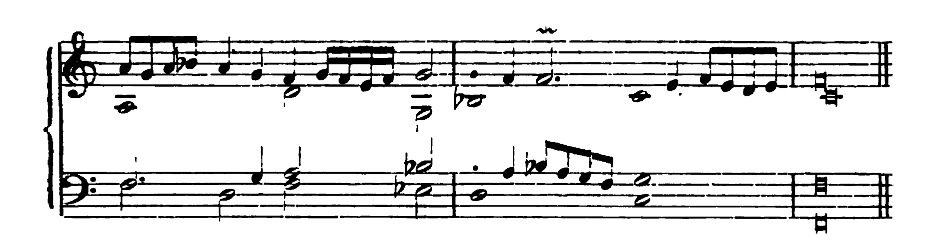
[3] Sie hat sich bis ins 18. Jahrhundert erhalten (Haendel!).

[4] »De musica poetica«, cap. IX, regula IV. Schlick giebt außer den beiden hier aufgezeichneten Beispielen noch ein drittes, in welchem vor dem Dominantdreiklang der Unterdominantdreiklang eingefügt ist.

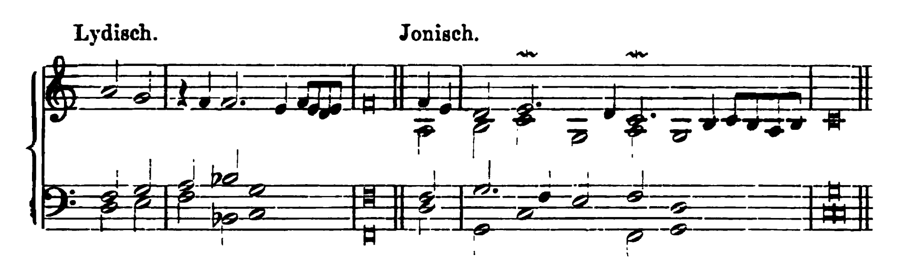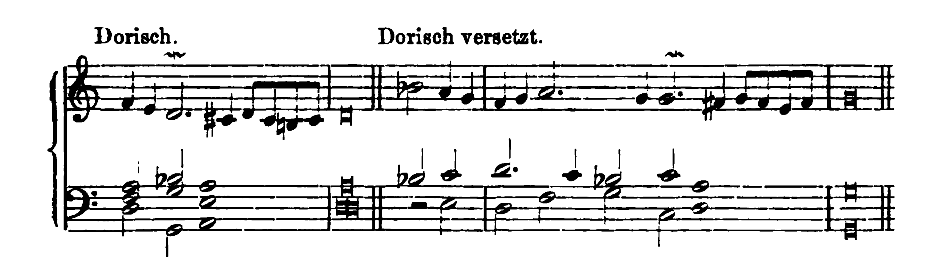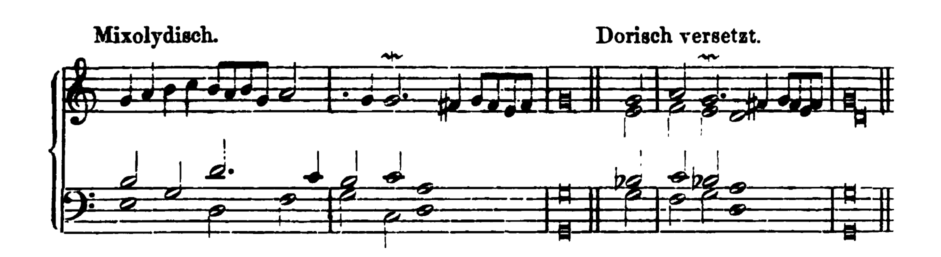




Hier folgt an Stelle des ursprünglich gebrauchten tonischen Dreiklangs der Sextaccord, auf der Tonika gebildet, nach dem Dreiklang auf der erniedrigten Septime, diese Form benutzt Schlick und Kleber in ihrer Tabulatur schon häufig, bei Buchner ist der Querstand aber bereits mehr verdeckt, indem der Sextaccord der Unterdominante dem Dreiklang auf der erniedrigten Septime folgt, z. B.:
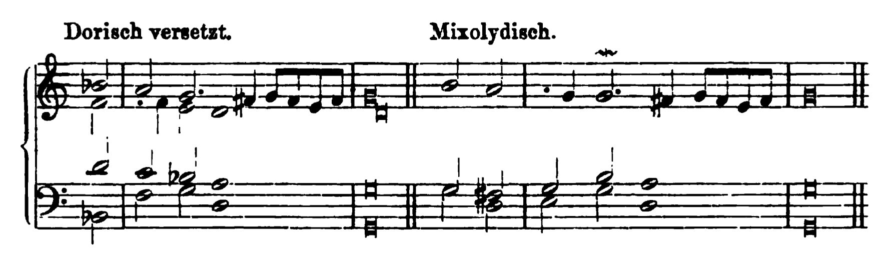


Meistens indeß haben die Buchnerschen Kadenzen die heutige Gestalt, d. h. an den tonischen Dreiklang oder dessen Sextaccord schließt sich der Dreiklang auf der Unterdominante, an letzteren der Oberdominantdreiklang, welcher nach der Tonika zurückführt, z. B.:
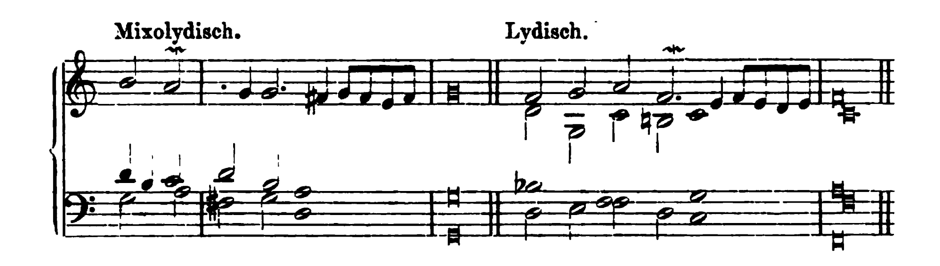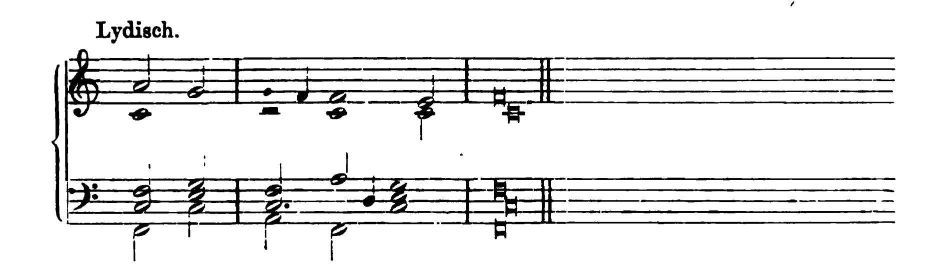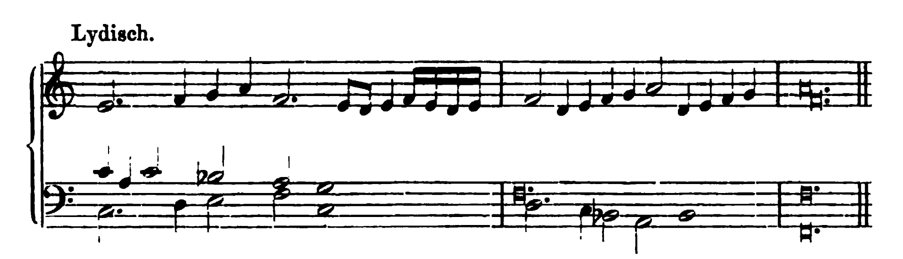






Weniger häufig vorkommende Kadenzen.







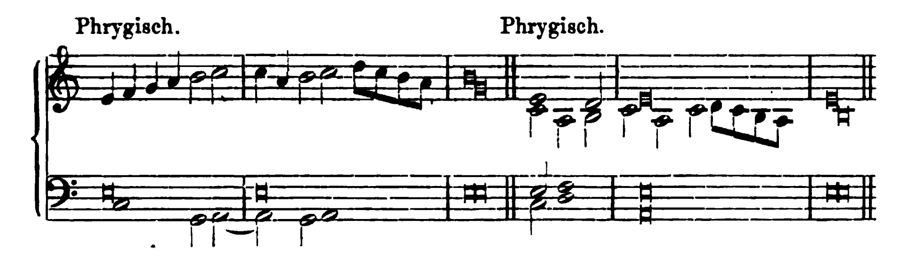
Nicht selten sind auch noch ausführlichere Kadenzen vorhanden, indem auf den sog. authentischen Schluß ein Plagalschluß folgt, z. B.:
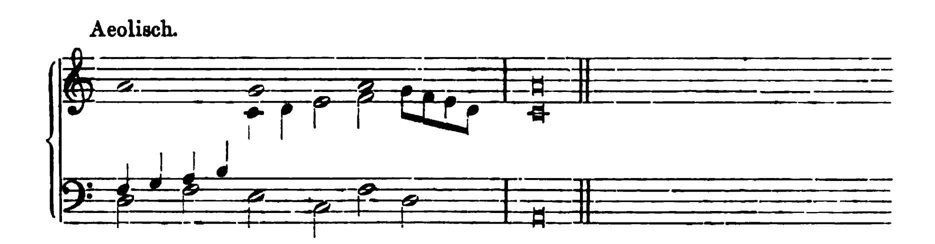


Dorisch.

Mixolydisch.
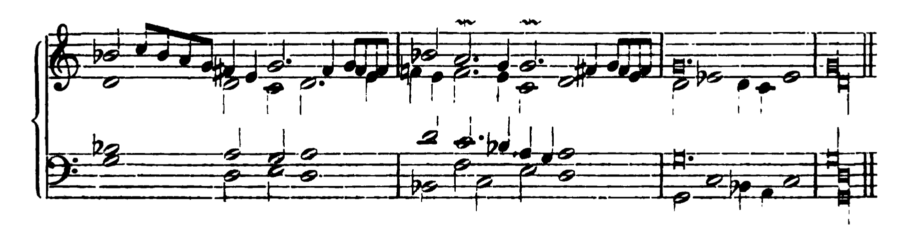
Von den noch nicht erwähnten Tonarten benutzt die phrygische zur Kadenz gewöhnlich den Unterdominantaccord, ebenso die äolische, in der ersteren wird wie bei Schlick die große Terz nur als Leitton zur Unterdominante, in der letzteren der Oberdominantdreiklang mit großer Terz meist nur im Verlauf des Stückes gebraucht, z. B.:



Aeolisch.



Neben der oben bezeichneten harmonischen Auffälligkeit kommt bekanntlich noch im 16. Jahrhundert eine melodische Eigenthümlichkeit in der Kadenz vor, jene sog. Landinosche Schlußformel[1], bestehend in der Einschiebung der Sexte zwischen Leitton und Oktave bei fortklingender Dominantharmonie. Dieser im 14. Jahrhundert auftauchenden, im 15. Jahrhundert besonders beliebten und von Schlick noch gebrauchten Formel bedient sich Buchner nicht mehr, in der melodischen Führung der einzelnen Stimmen gestattet er sich dagegen eine größere Freiheit als seine Vorgänger. So begegnen wir in seinem Fundamentbuch Beispielen von großen wie kleinen Sextensprüngen nach beiden Richtungen hin, ferner dem Decimenschritt aufwärts und einmal sogar dem Septimenschritt abwärts; unerwähnt darf auch nicht jene seit Ammerbach mehr und mehr gebräuchliche kühne Accordfolge bleiben, bei welcher die Oberstimme eine verminderte Quarte aufwärts springt. Kommt letzteres zwar nur einmal vor, nämlich in folgender Gestalt:



so beweist doch dieser eine Fall, daß unser Orgelmeister vor Neuerungen nicht zurückschreckte, und der freie Gebrauch größerer Intervallschritte als die kleine Sexte andererseits deutet ebenso wie jene Kühnheit auf das richtige Bewußtsein, daß die Instrumentalmusik hinsichtlich der Intervallschritte nicht der Einschränkung bedarf, welche die sichere Ausführbarkeit der Vokalmusik auferlegt.

---

[1] Landino, berühmter italienischer Orgelmeister aus Florenz, ca. 1325—1390.

Hiermit hoffen wir das Fundamentbuch Buchner's nach seinem Kunstwerth genügend charakterisirt, ihm die Bedeutung in der Geschichte der Orgelmusik verschafft zu haben, welche es beanspruchen darf. Wir erkennen daraus nunmehr in Buchner einen Orgelmeister, der seine Kunst wirklich schöpferisch betrieb und die Errungenschaft eines Arnolt Schlick weiter auszubilden und zu vervollkommnen bemüht war. Dieses ernste Streben ist um so mehr anzuerkennen, als seine Zeitgenossen dem leichten Geschäft der bloßen Übertragung mehrstimmiger Gesänge für Orgel sich fast ausschließlich hingaben. Können wir bei ihnen nur die äußeren Mittel, die Verzierungen beachten, durch welche sie ein mehrstimmiges Gesangsstück zu instrumentalem Gebrauch herrichteten, so mußten wir dagegen bei Buchner auch den Bau der Kompositionen, die Form berücksichtigen, welche er dem der Choralmelodie entlehnten musikalischen Stoff bei Bearbeitung für Orgel zu geben wußte. Vermögen diese Orgelstücke als das Erzeugniß eines einzigen Mannes auch nicht den Verfall der Orgelmusik gegen Mitte des 16. Jahrhunderts zu widerlegen, so sind sie doch eben wegen jenes Verfalls von hohem Werth, indem sie die erfreuliche Thatsache beweisen, daß es noch in der bezeichneten Zeit an kunstwürdiger Pflege der Orgelmusik nicht fehlte, zugleich ermöglichen sie auch eine ungefähre Vorstellung von den Leistungen des berühmten Hofheimer als Orgelmeister, dessen Schüler Buchner war, von dem aber kein eigentliches Orgelstück existirt[1].

Das Fundamentbuch giebt nur Aufschluß von einer vereinzelten schöpferischen Thätigkeit Buchner's in der Orgelkunst, bekundet nur die Beschäftigung mit der Choralbearbeitung, es ist jedoch natürlich, daß ein Mann, der im Besitz erstaunlicher Erfindungskraft und technischer Fertigkeit war, nicht bloß in dieser Form und in der Orgelkomposition allein sich versuchte. Und in der That sind auch andere Kompositionen, freilich nur wenige, erhalten. Bezeugt das Klebersche Tabulaturbuch die Pflege des Präludiums[2], so giebt das Liederbuch von Kotter Kunde von Schöpfungen in der Klaviermusik[3]. Auch hier zeigt sich Buchner in günstigem Licht, noch Erfreulicheres wird uns jedoch in Gesangsmusik überliefert. Mehrere sehr bemerkenswerthe mehrstimmige Lieder seiner Komposition sind erhalten, unter ihnen ist namentlich das mehrfach genannte »Mein müterlin« so überaus schön empfunden, so kunstvoll gearbeitet, daß es zur Genüge

[1] Ritter veröffentlichte ein orgelmäßig gehaltenes Lied: »On frewd verzer«.

[2] Vergl. S. 64, Anm. 1.

[3] F. IX. 22 der Baseler Universitätsbibliothek enthält Tänze von Buchner, auch eine Liedbearbeitung.
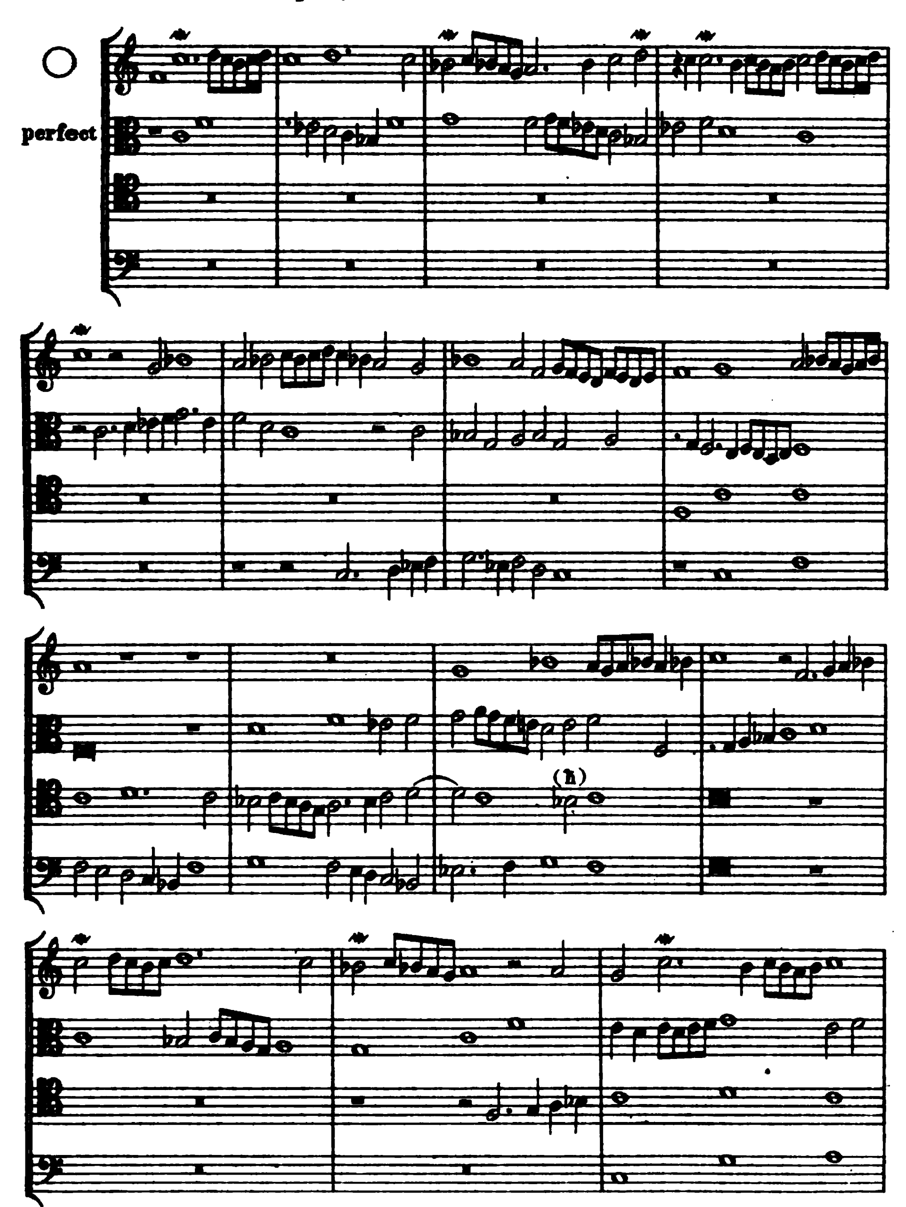
große Übung und eine künstlerische Thätigkeit Buchner's auch auf diesem Gebiete verräth.

So steht Buchner als ein Künstler uns vor Augen, welcher durch seine Vielseitigkeit und doch dabei Gründlichkeit, durch seine schöpferische Kraft und Kunstfertigkeit eine Zierde des 16. Jahrhunderts gewesen ist, und es muß mit Befriedigung erfüllen, daß der Strom der Zeit vor kurzem das erforderliche Material ans Licht gebracht hat, um die Bedeutung dieses Orgelmeisters, sein Verdienst um die Musik zu würdigen und ihm jenen hervorragenden Platz vornehmlich in der Geschichte der Orgelmusik einzuräumen, der ihm gebührt.
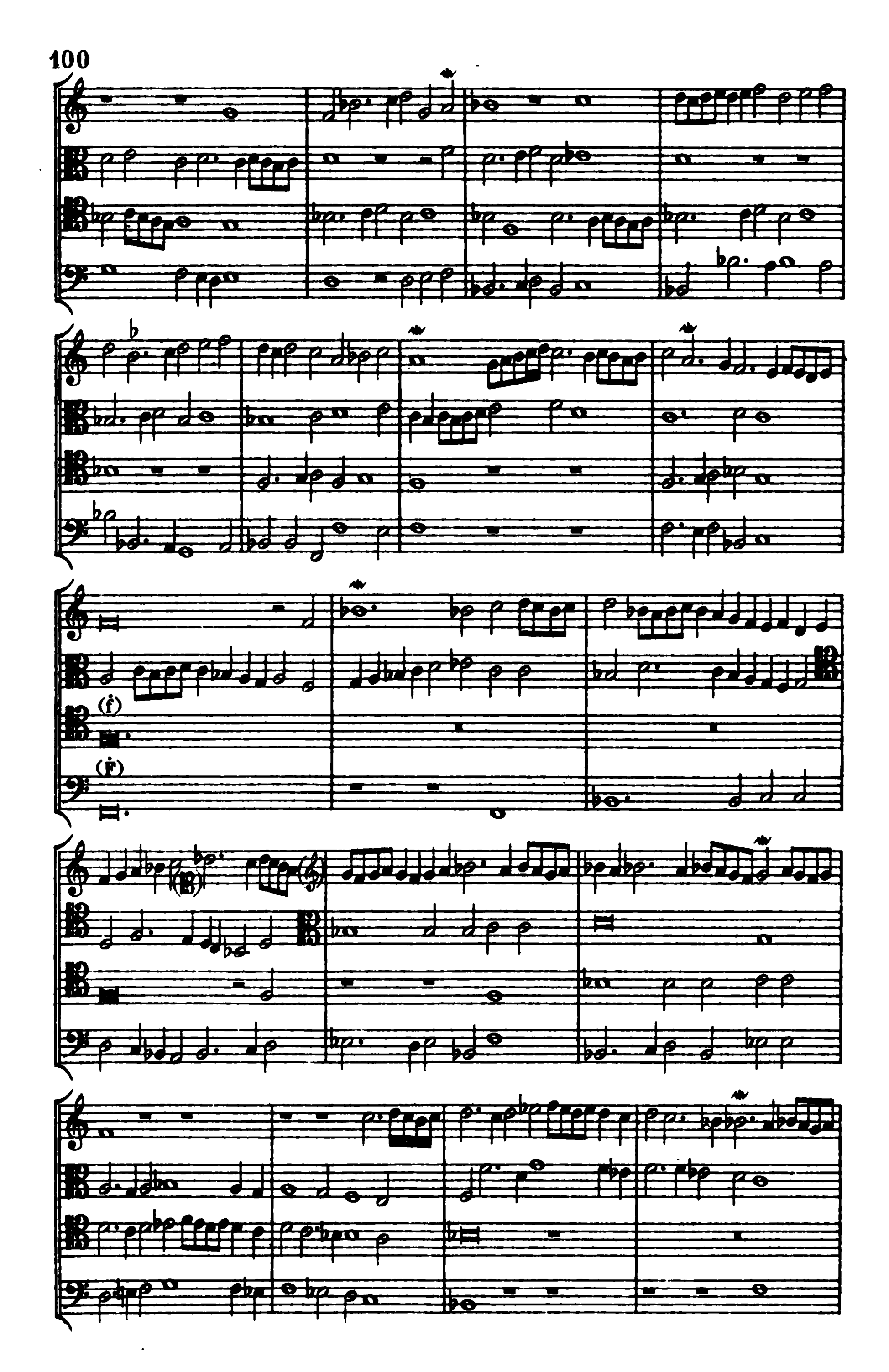
N° 1.
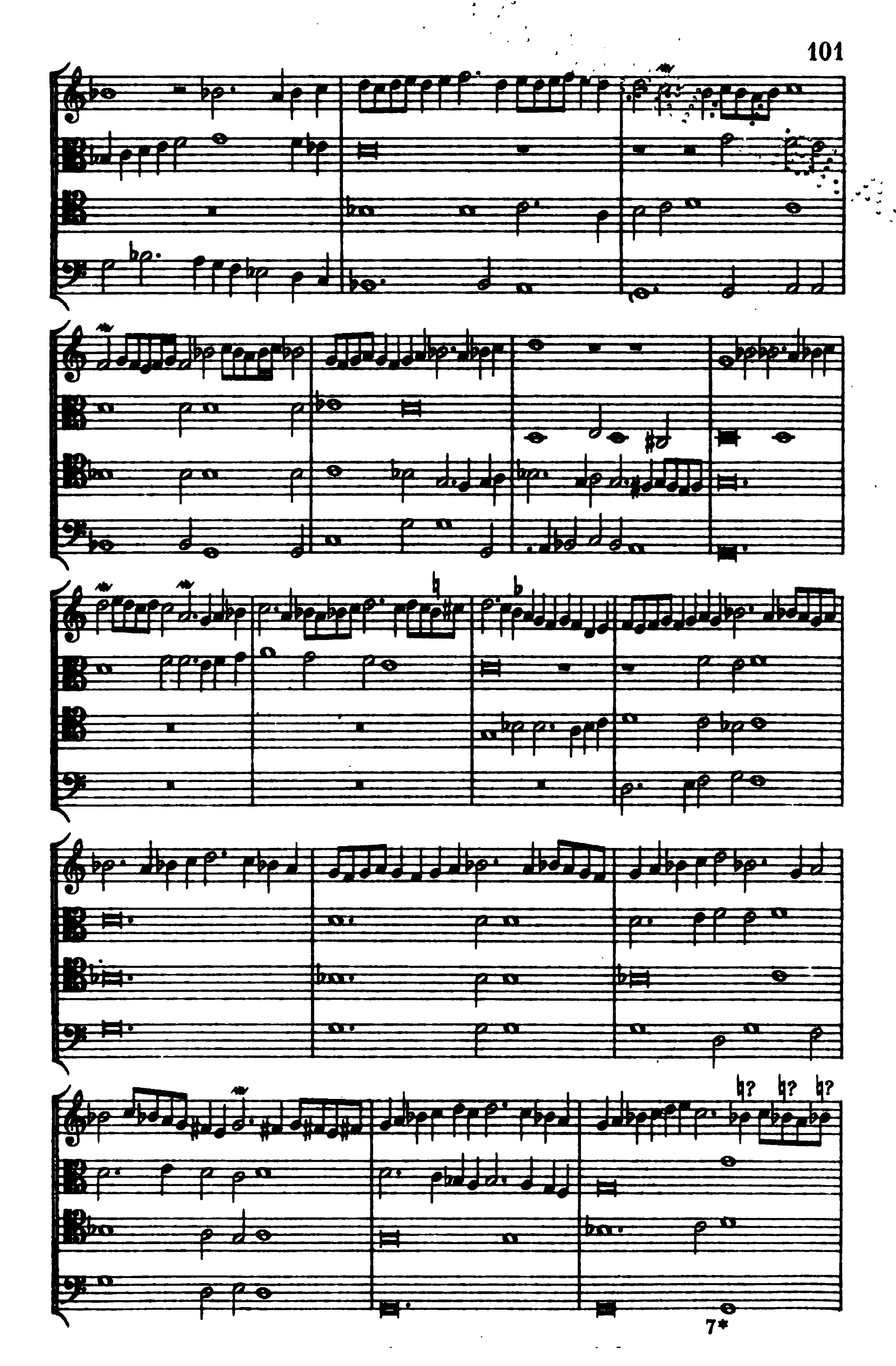
Puer natus,
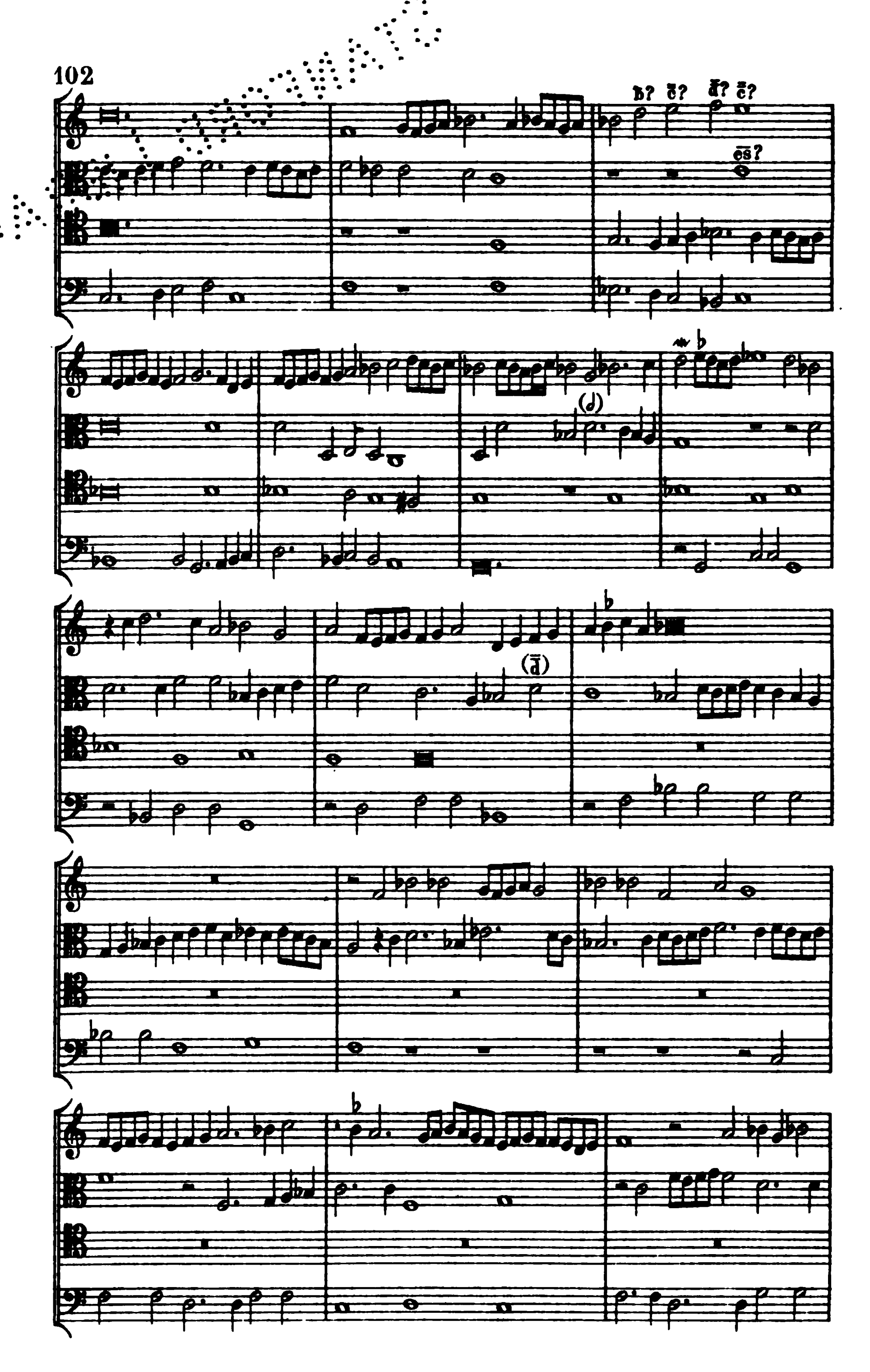
in f. ped., in nativitate Domini Introitus.



Dieses wie die folgenden Stücke sind nach dem Abschnitt II. S. 51, Anm. 2 erläuterten Princip in moderne Partitur übertragen.




7*

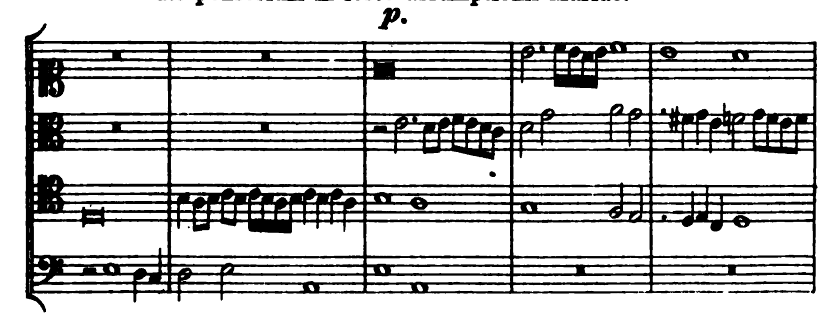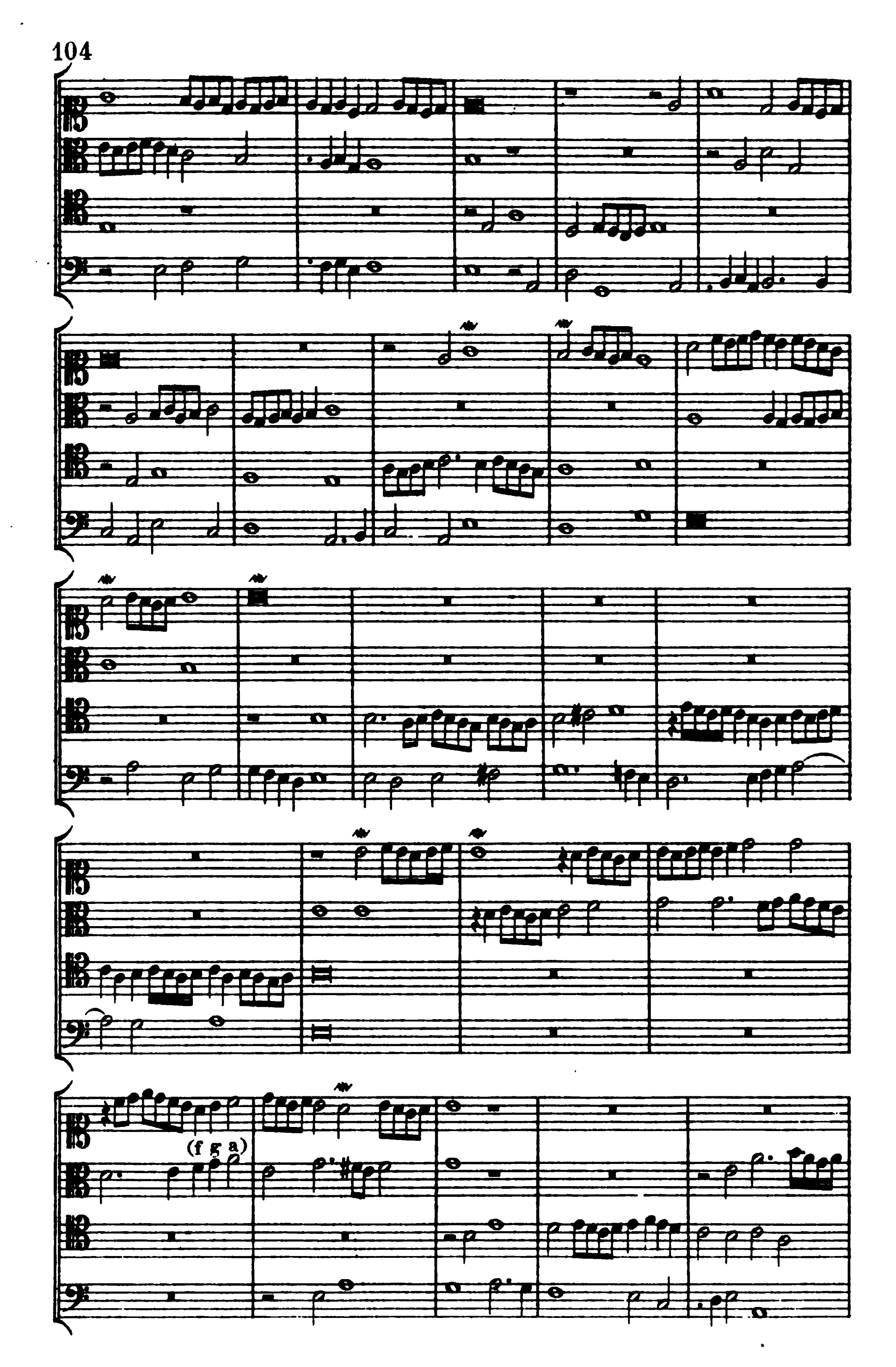


b? c? d? c?
es?
(d)
(d)
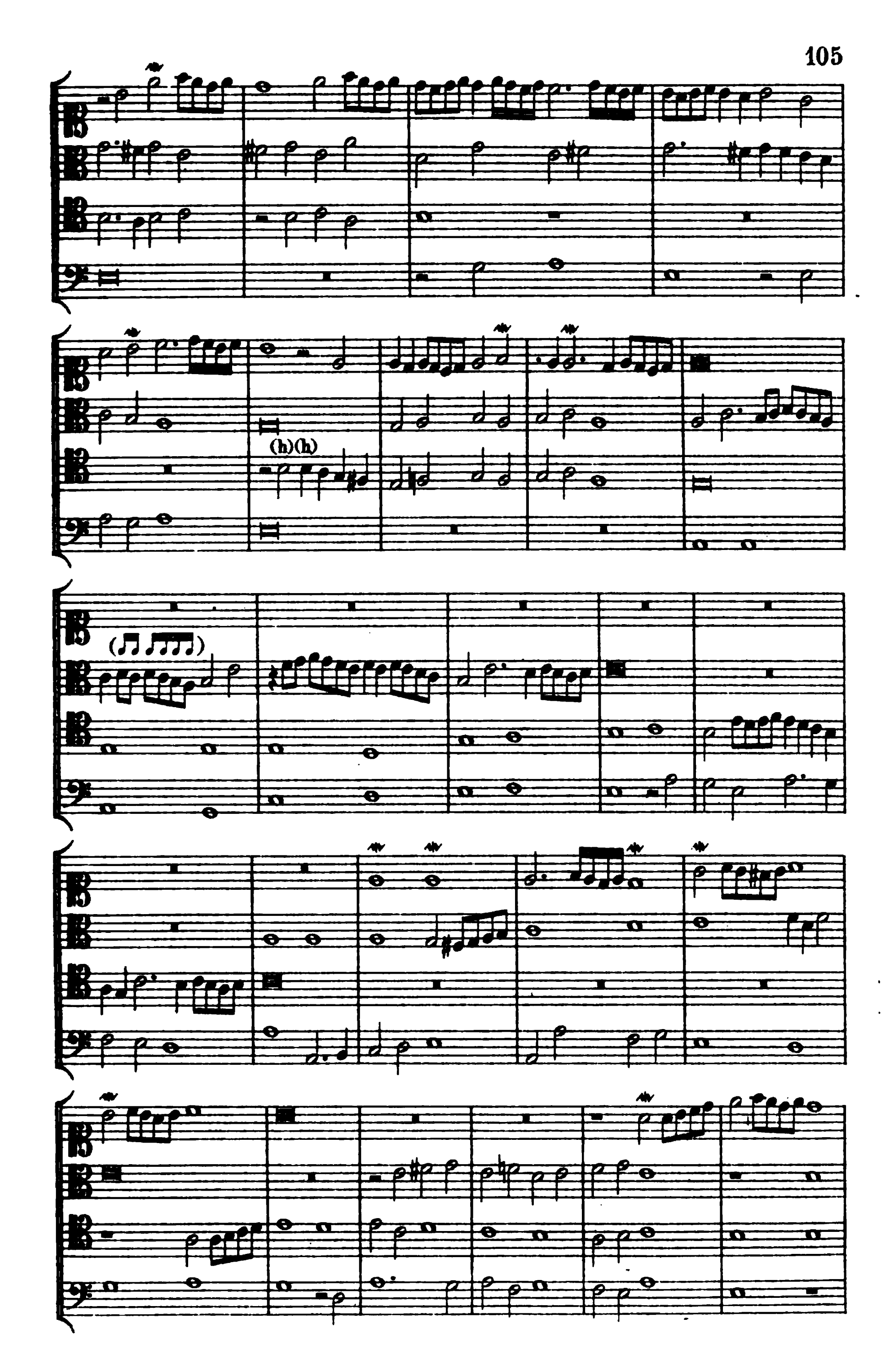
Nº 2.
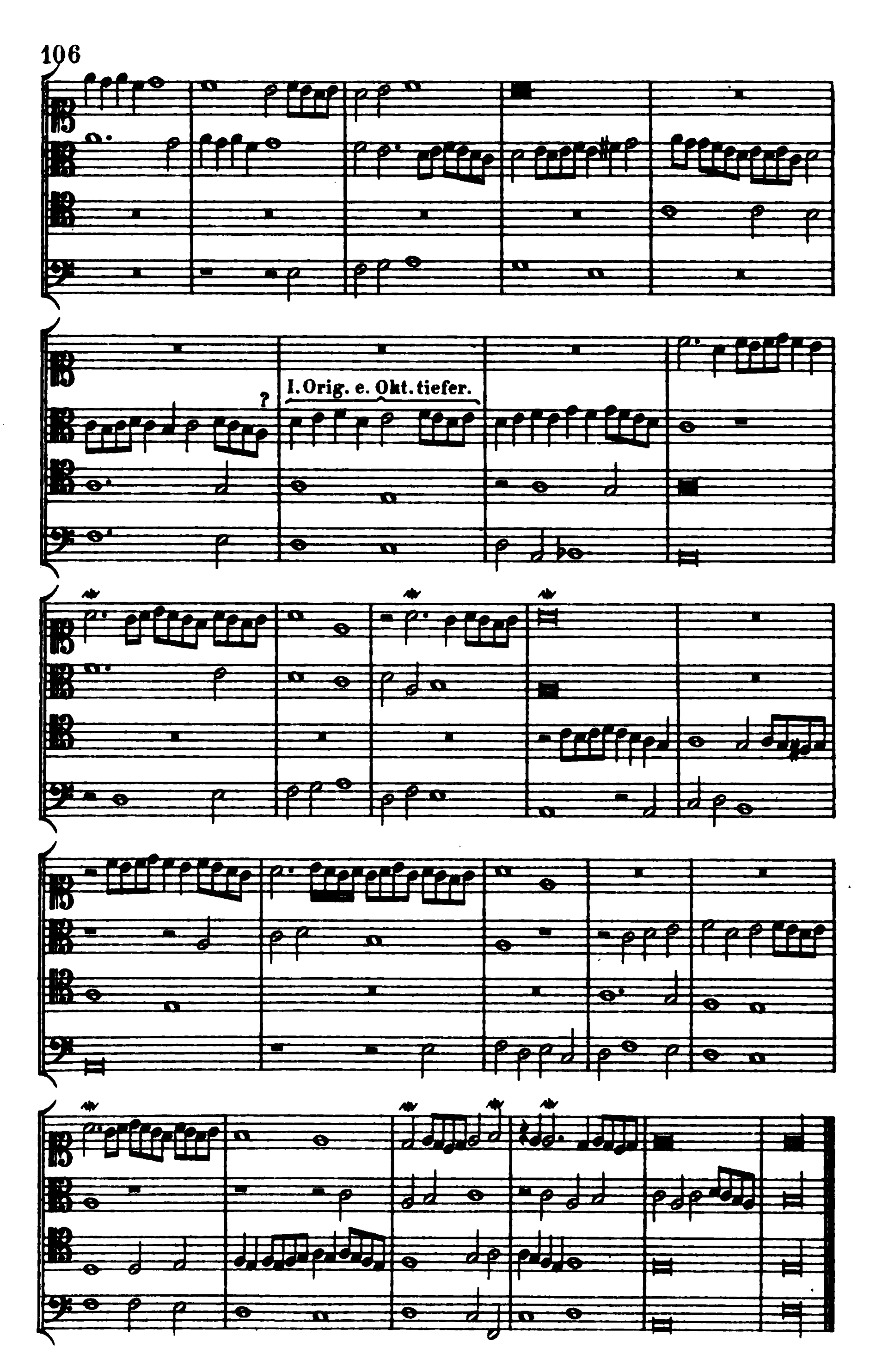
a) Quae est ista, quae ascendit ℟.

(Choralis) fugat in tenore cum discantu in octava.
Responsorium in festo assumptionis Mariae.
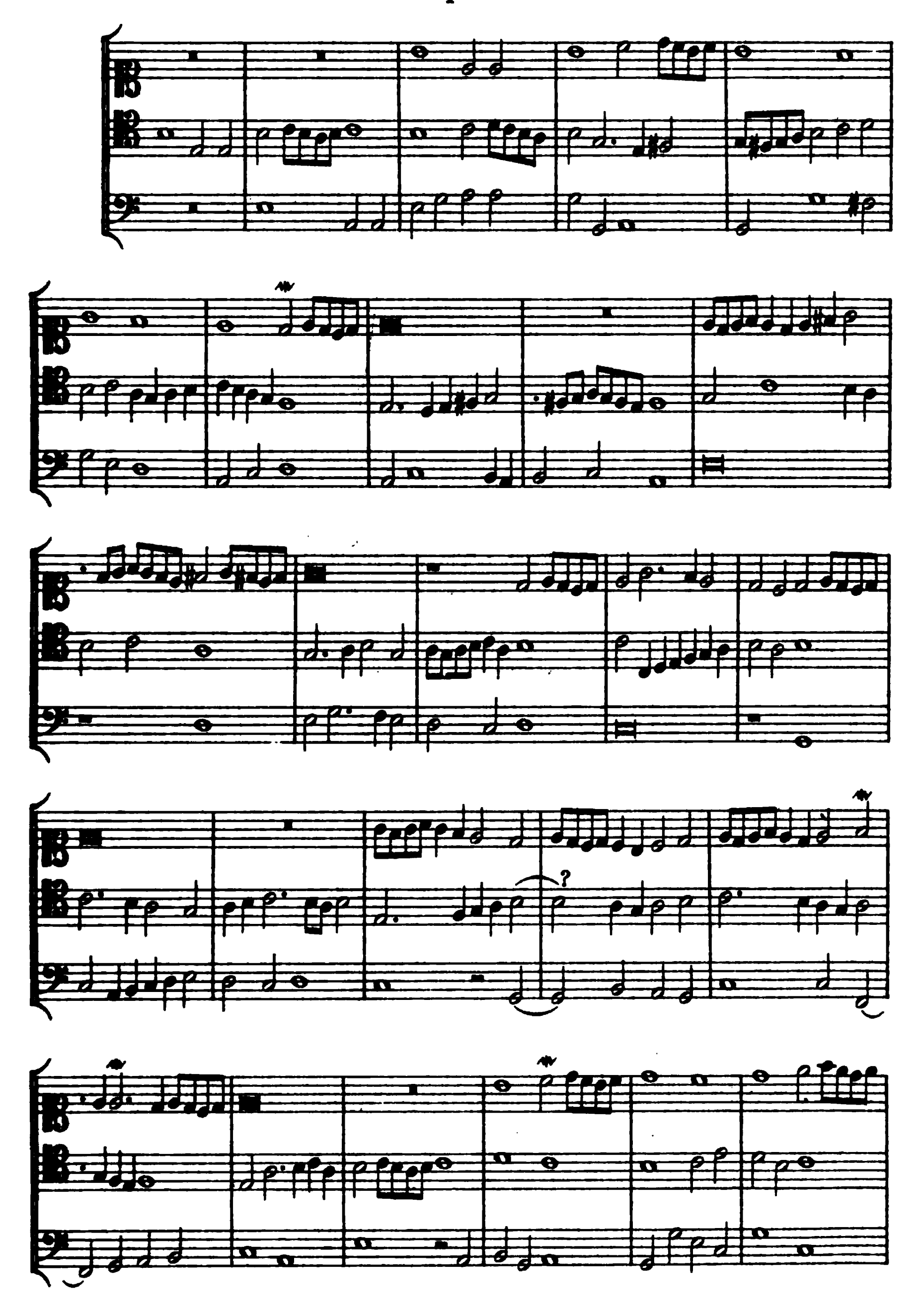



(f g a)
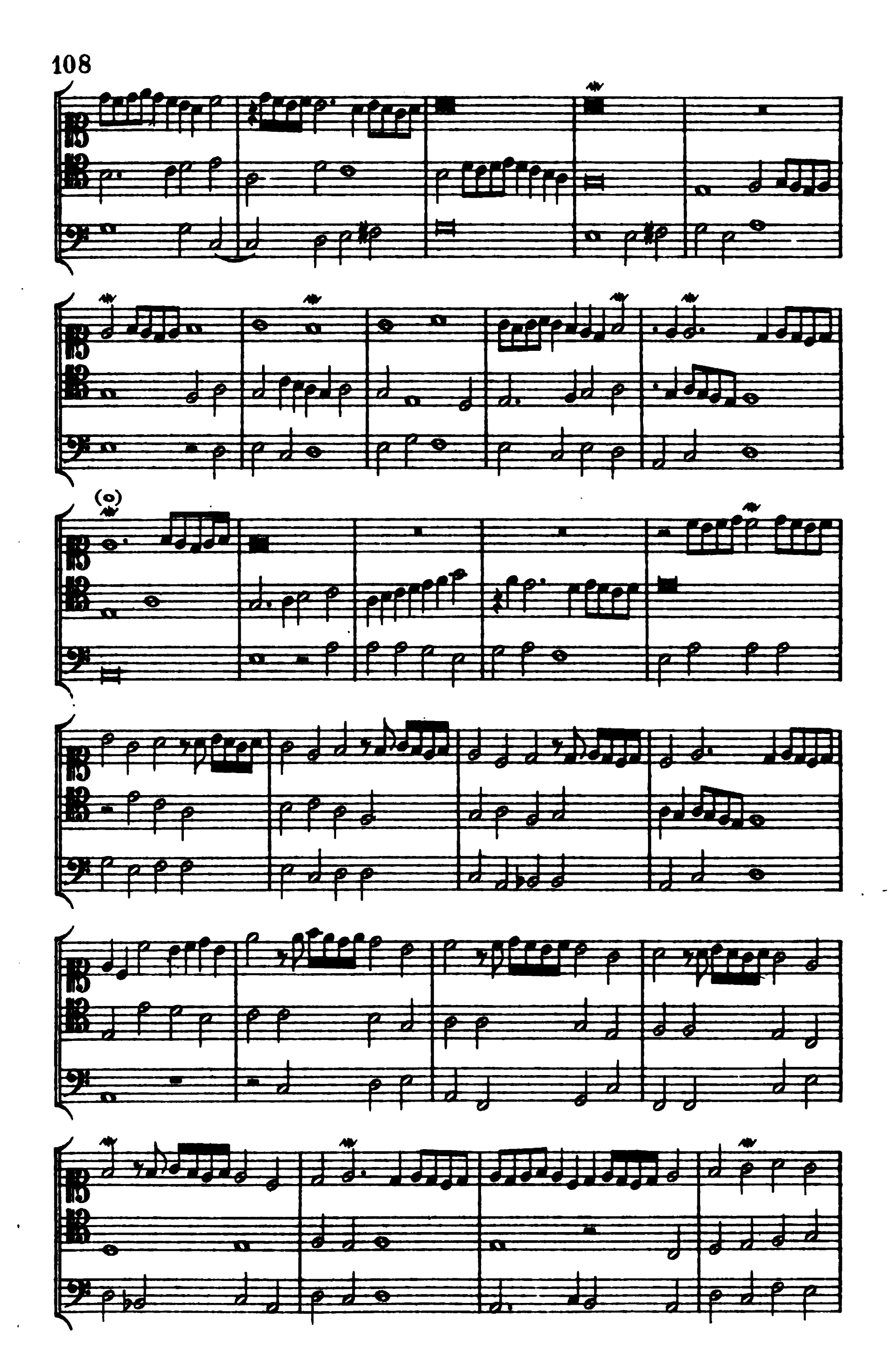

(h)(h)


I. Orig. e. Okt. tiefer.
?
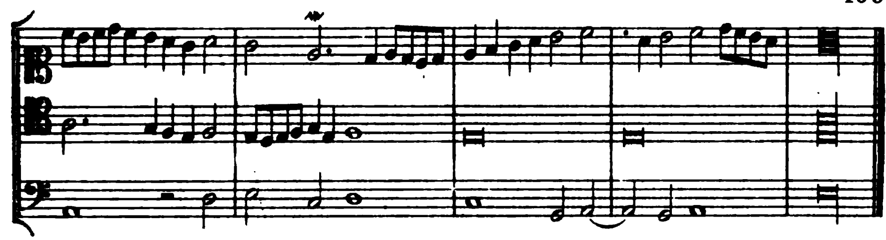
b) Et universae &c.

Repetitio.
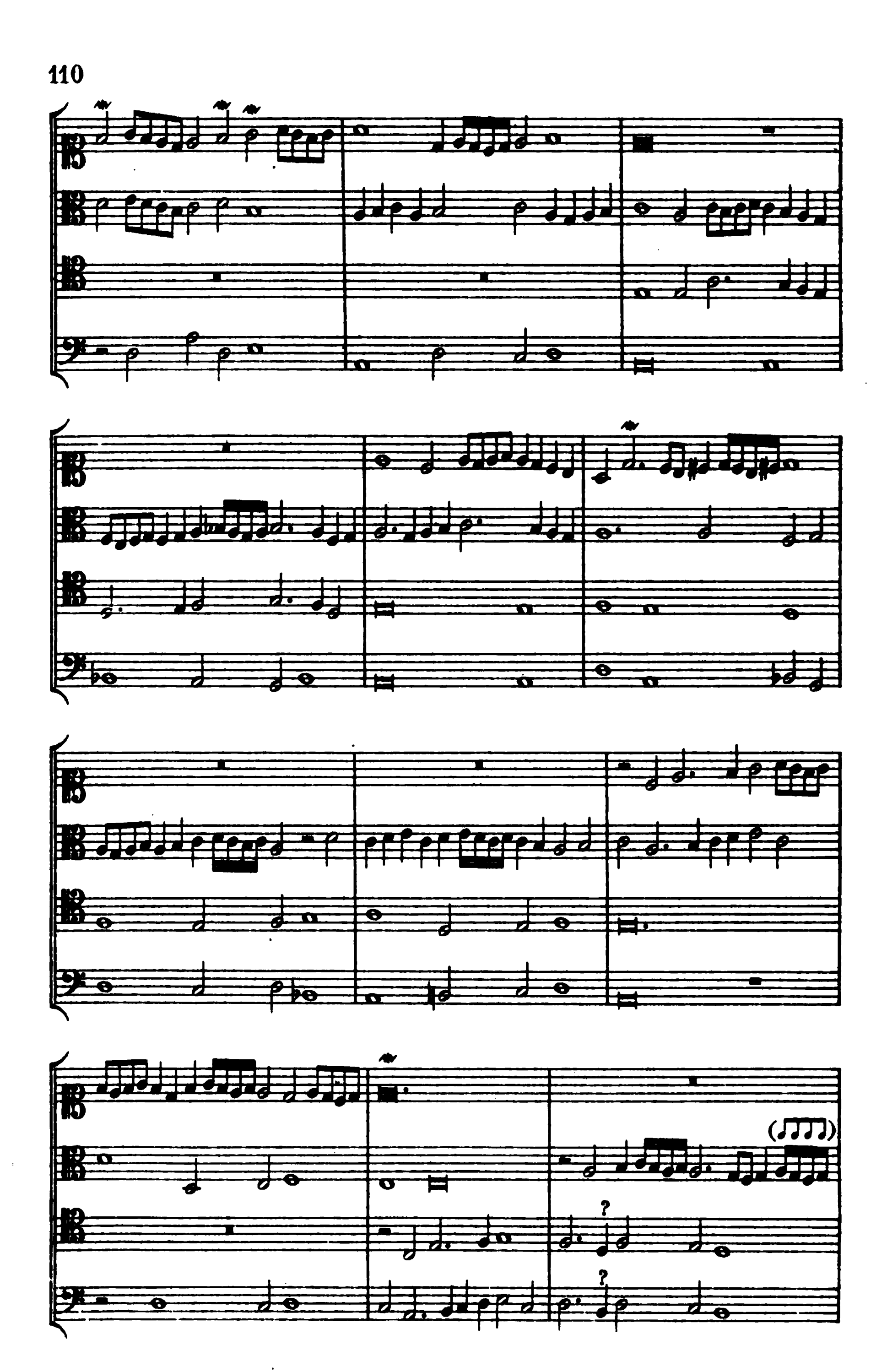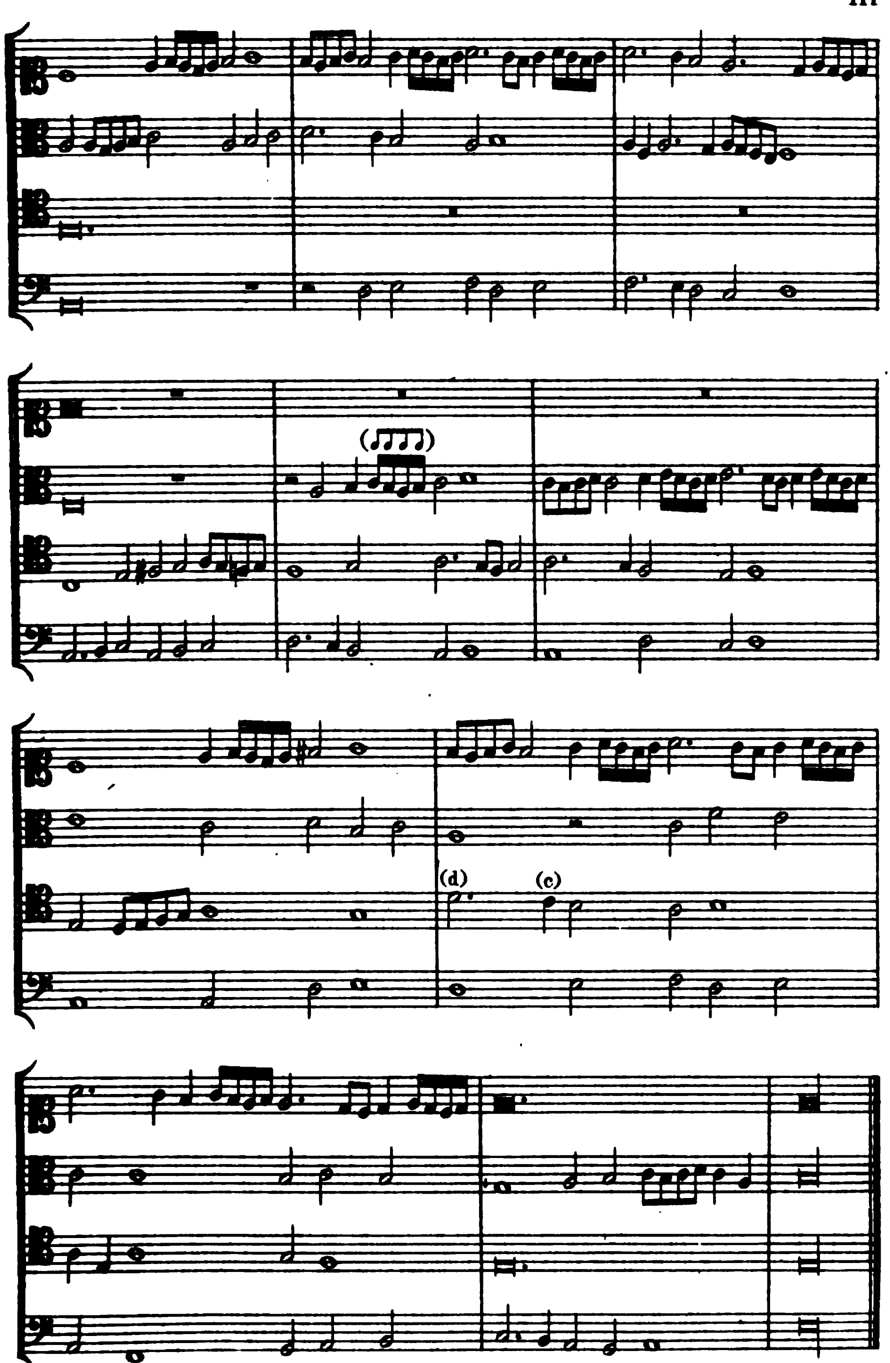








Nº 3.

a.) Judea et Hierusalem.

Responsorium in vigilia nativitatis Christi. ***p.***
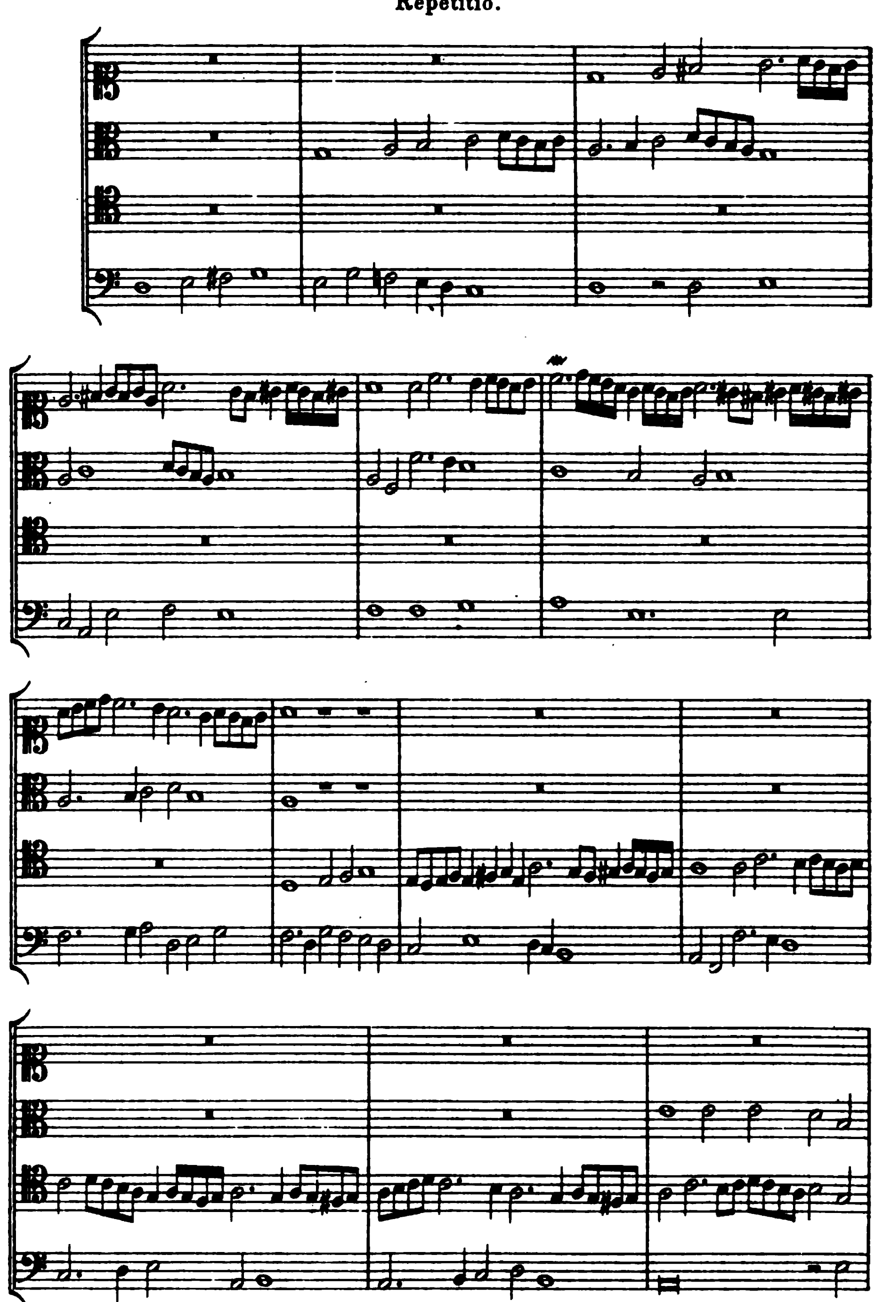
(Im Original fehlen die Pausen für Alt- und Bassstimme in den ersten 4 Takten.)
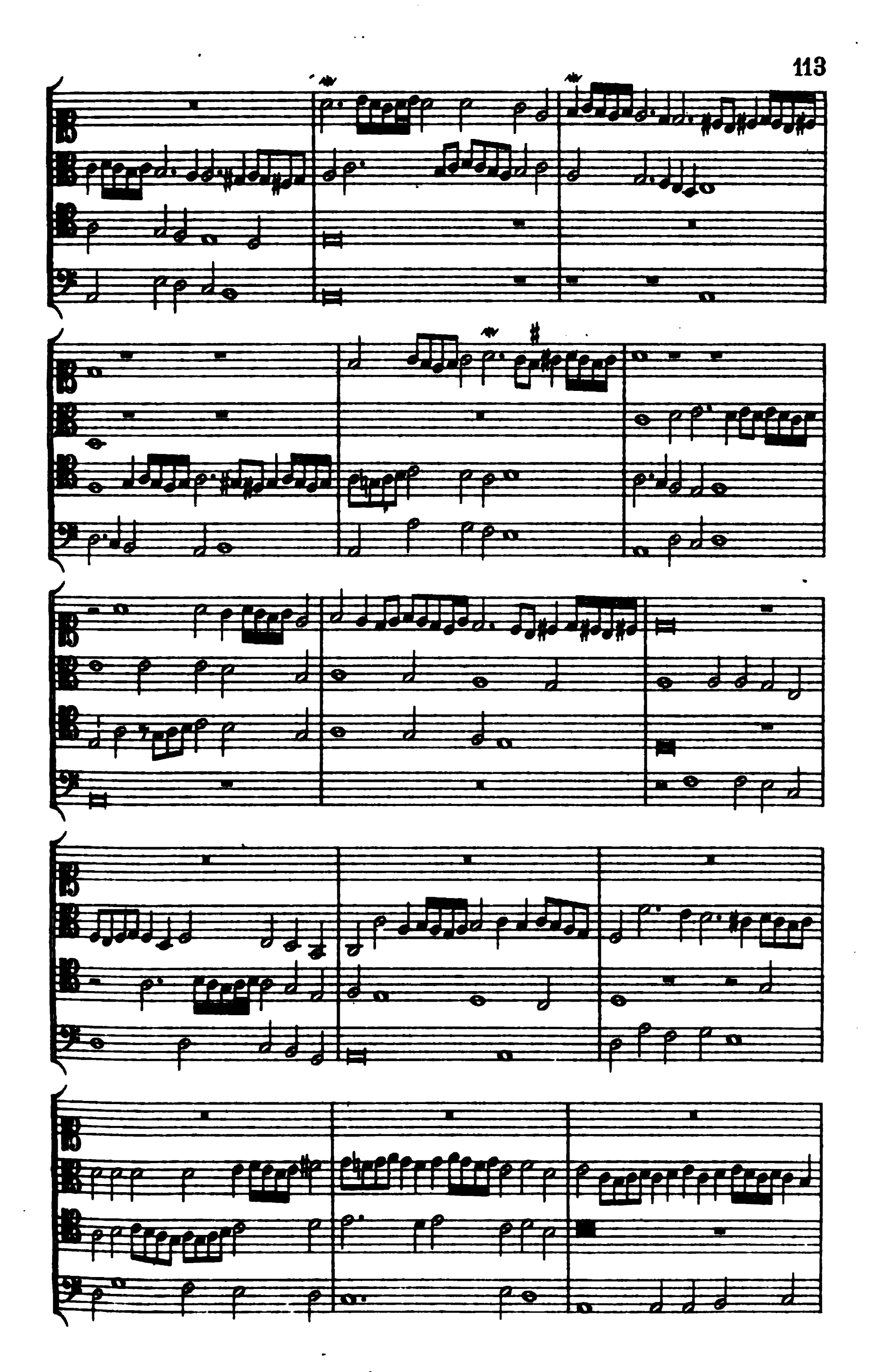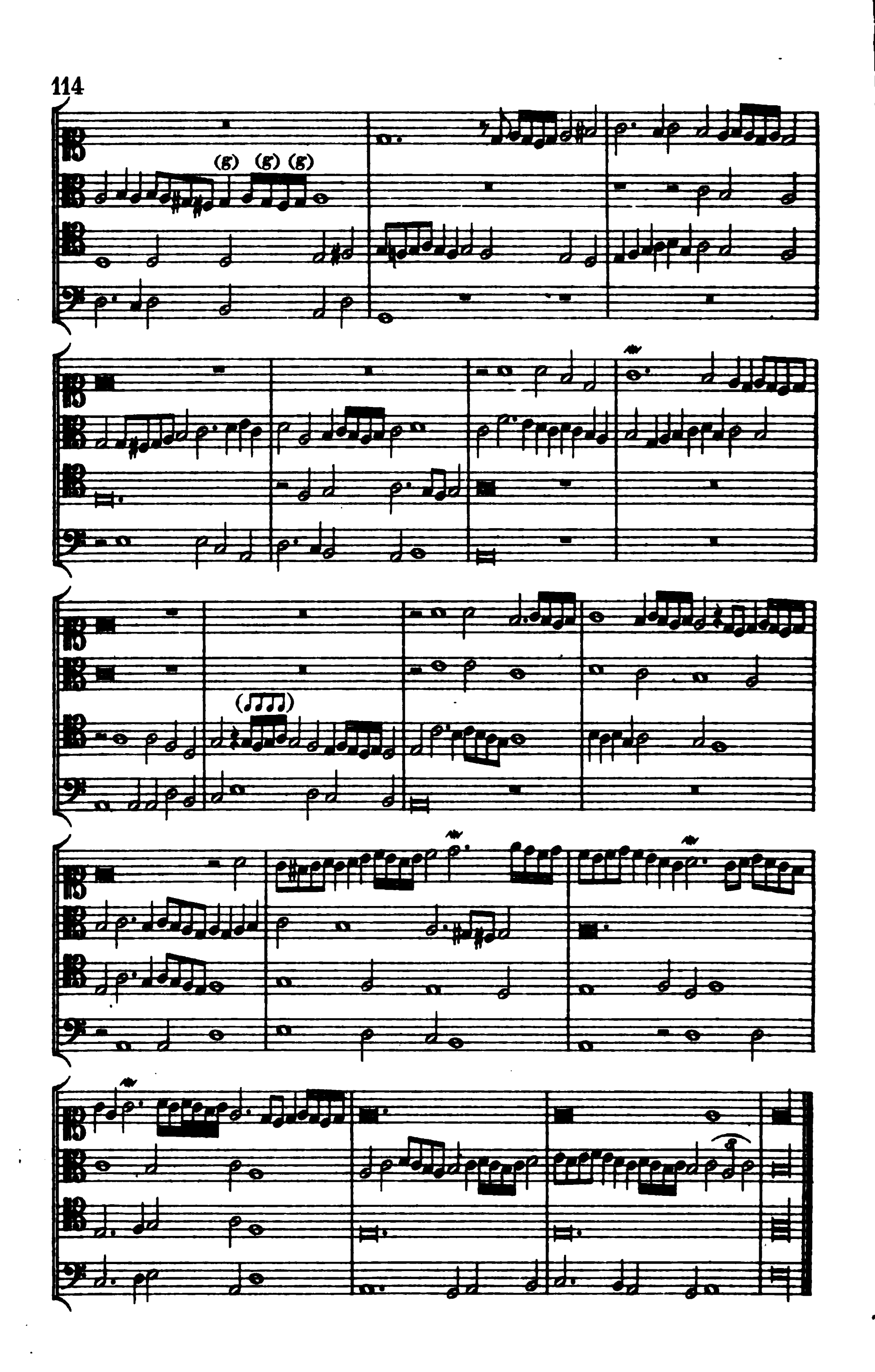



(d)
(c)

b.) Cras egrediemini.

Repetitio.
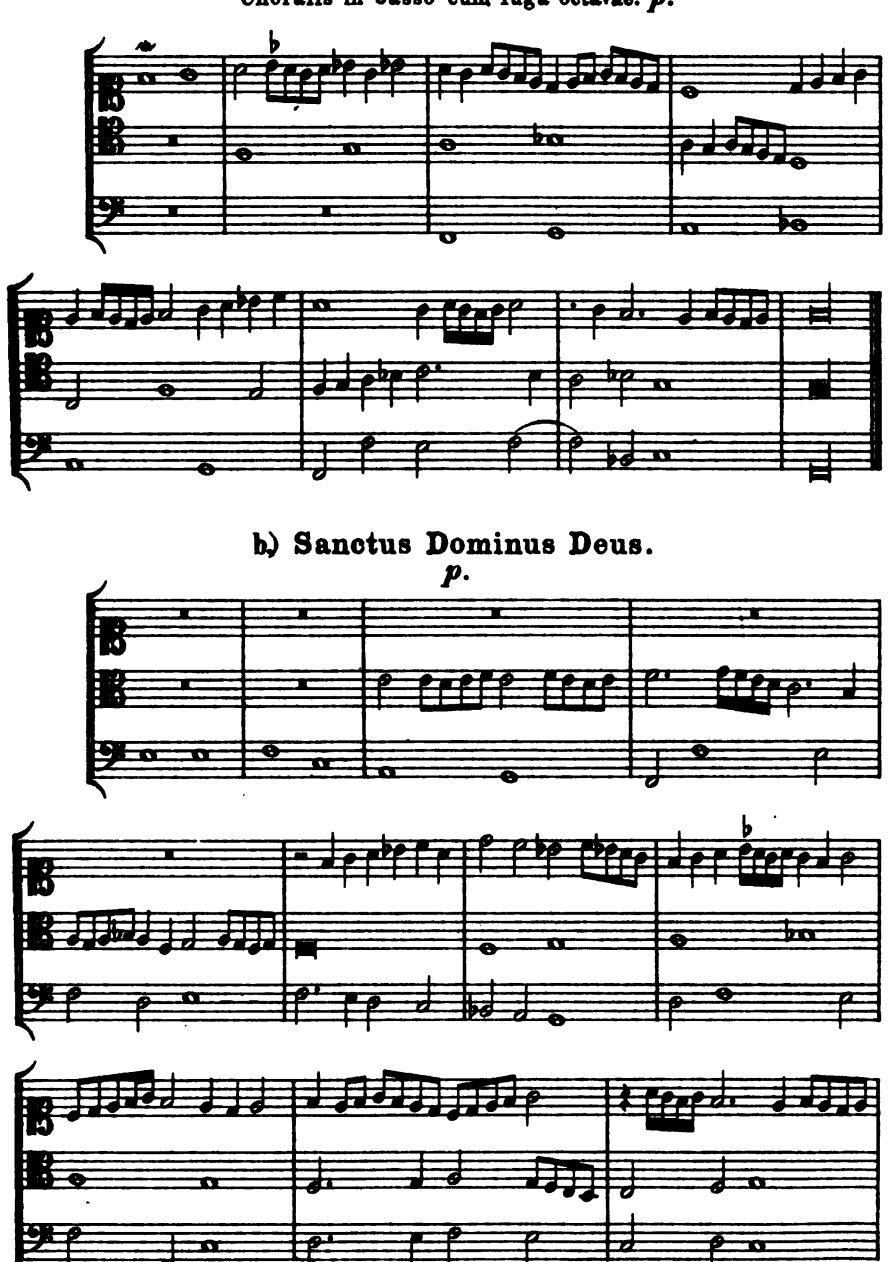





(g) (g) (g)

Nº 5.
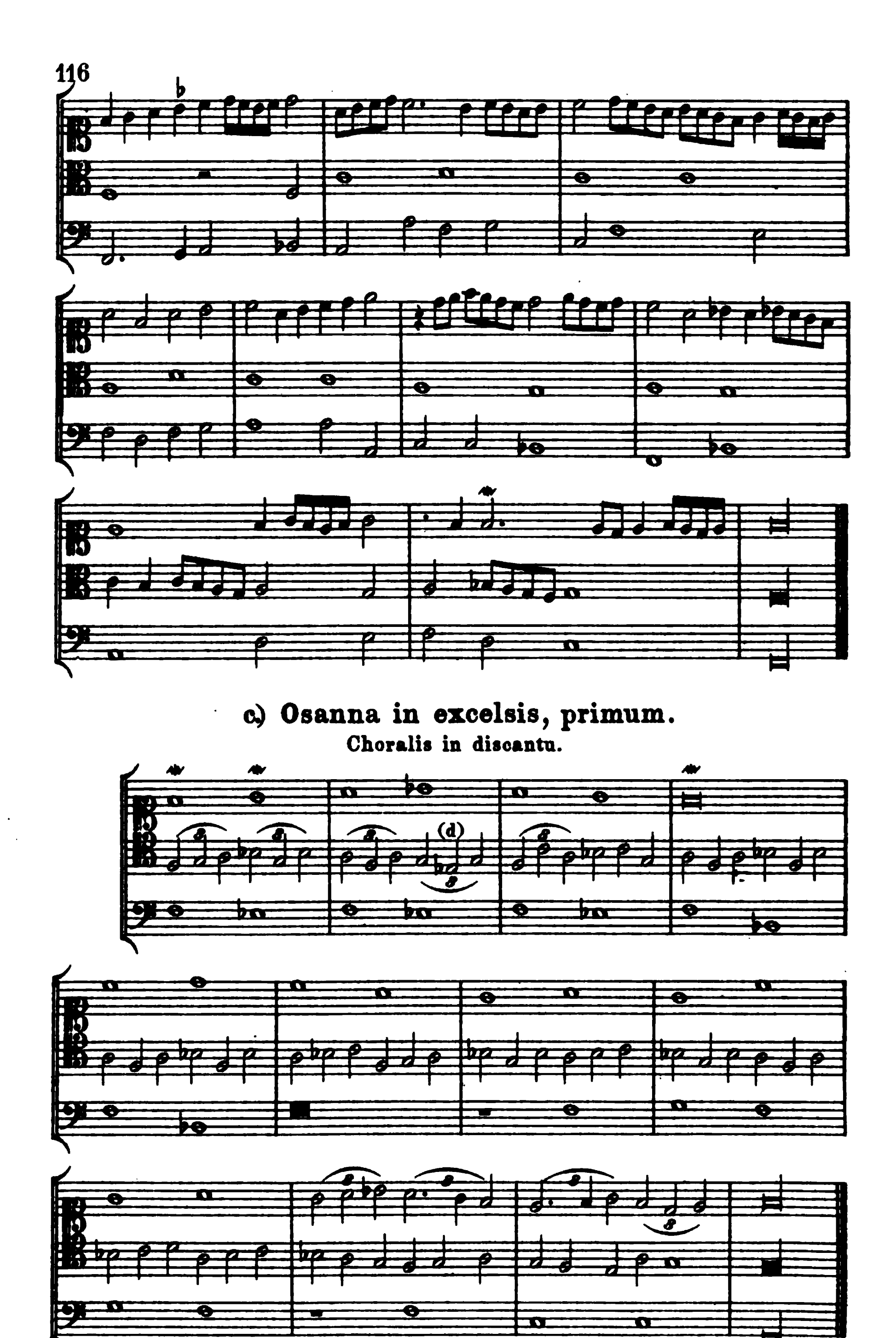
a) Sanctus, idem per semibreves.

Choralis in basso cum fuga octavae. *p.*
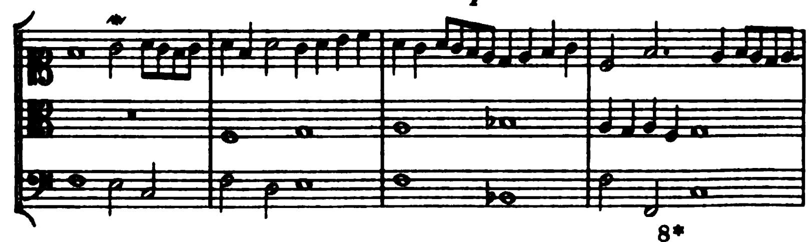


b) Sanctus Dominus Deus.

p.


c) Osanna in excelsis, primum.
Choralis in discantu.
(d)

d) Osanna in excelsis, secundum.

Choralis in basso. *p*.
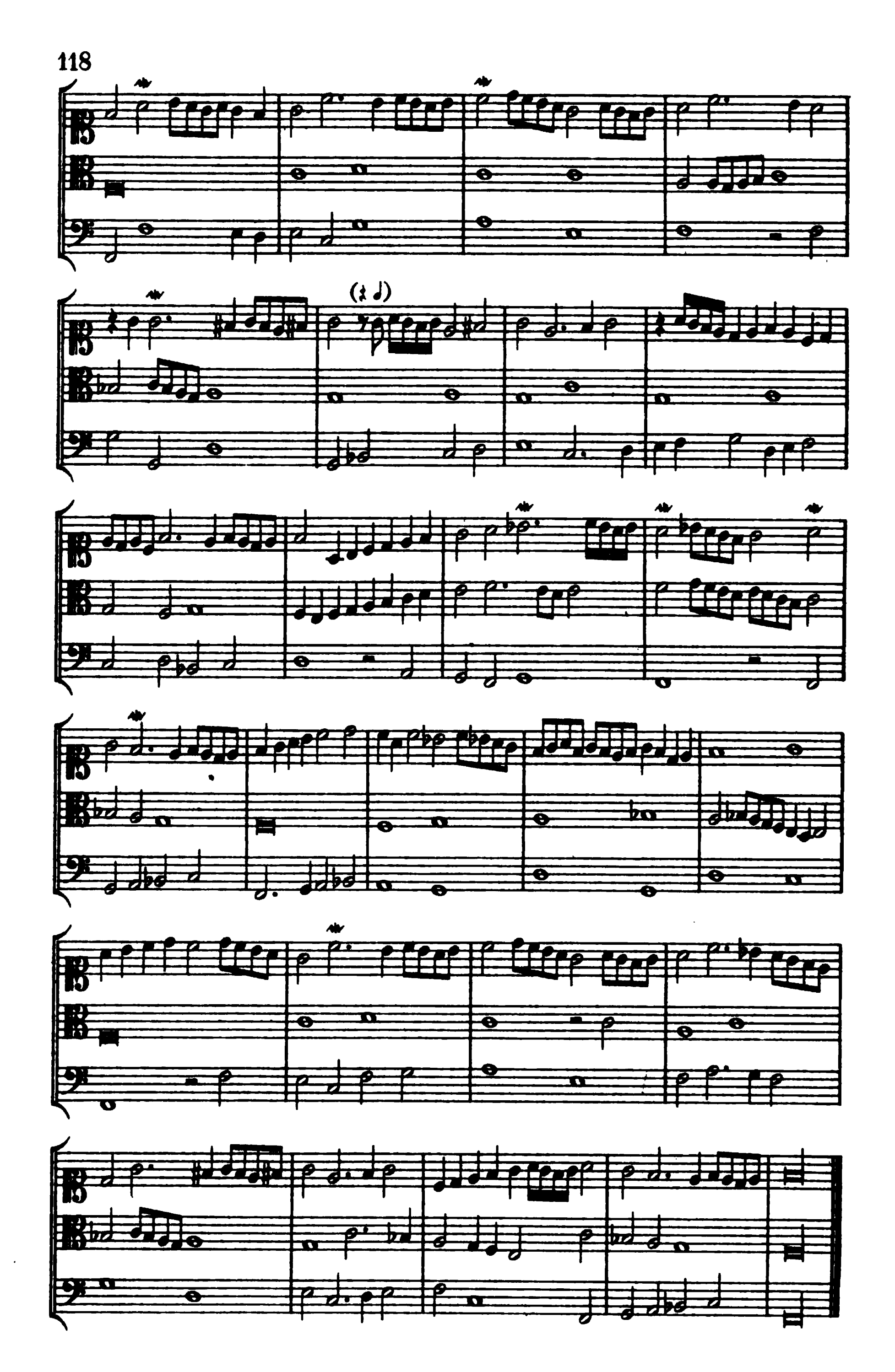


Nº 6.

Agnus Dei qui &c.,

in summis festis, in nativitate.
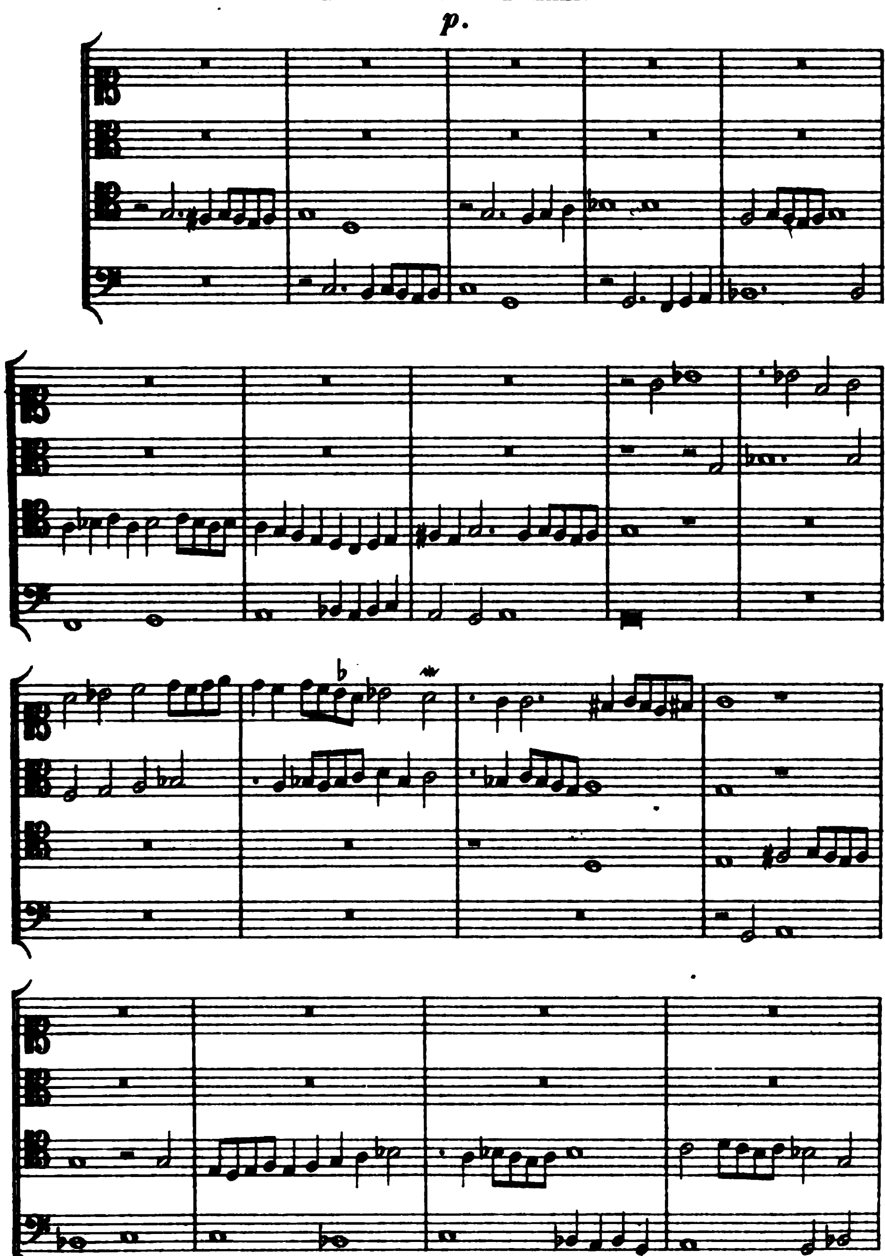
Choralis in tenore. *p*.
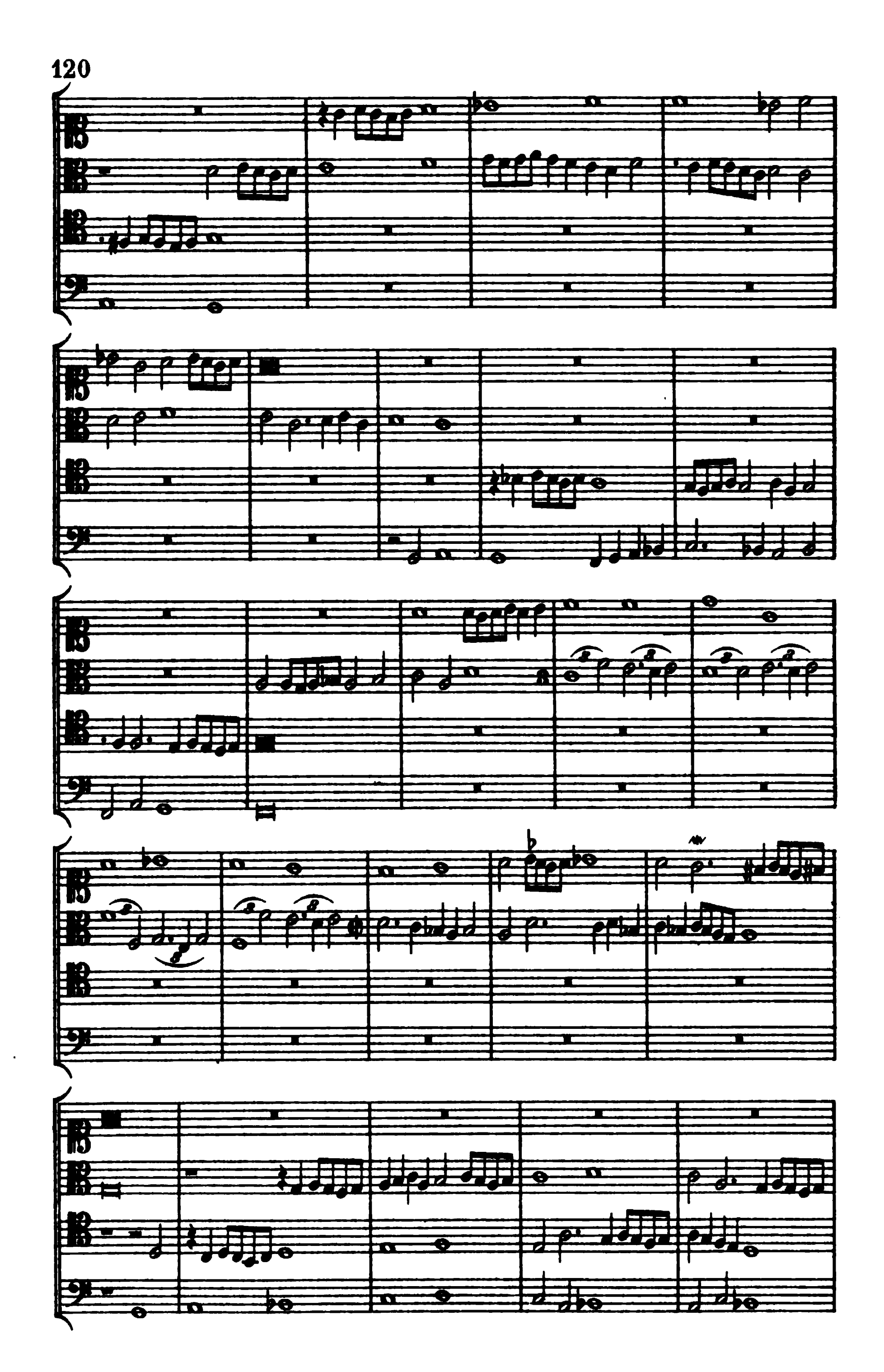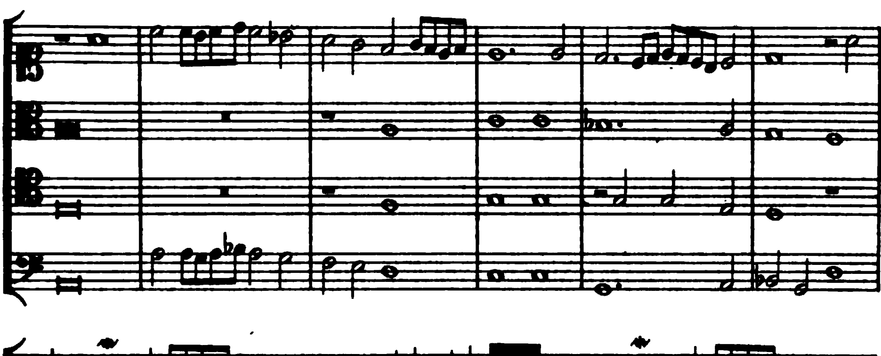


No. 12.
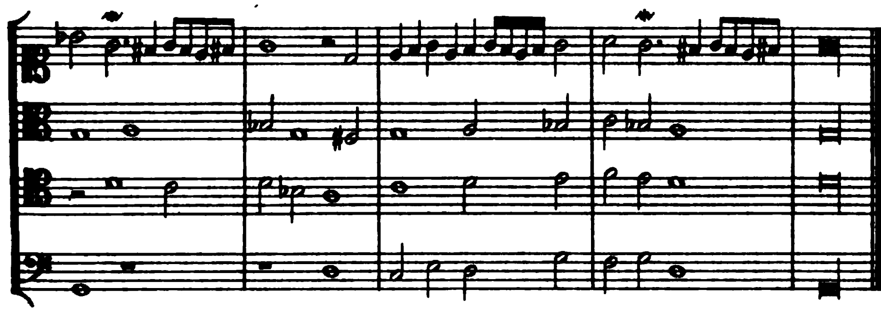
a) Agnus Dei, primum,

in resurrectione Domini.



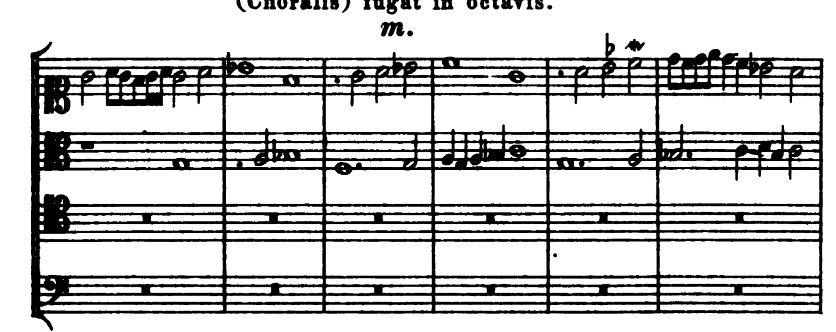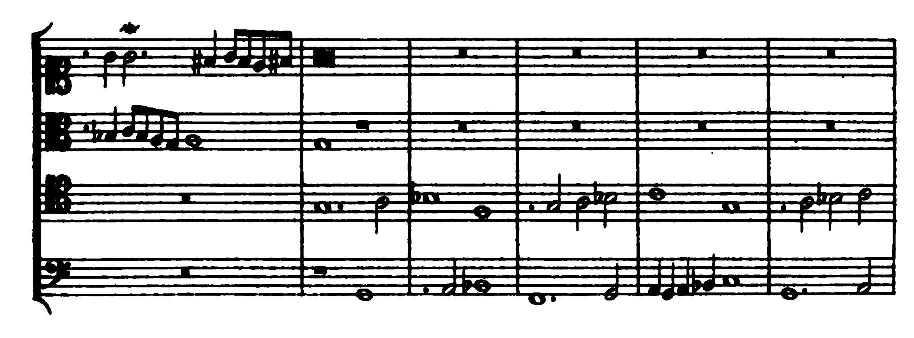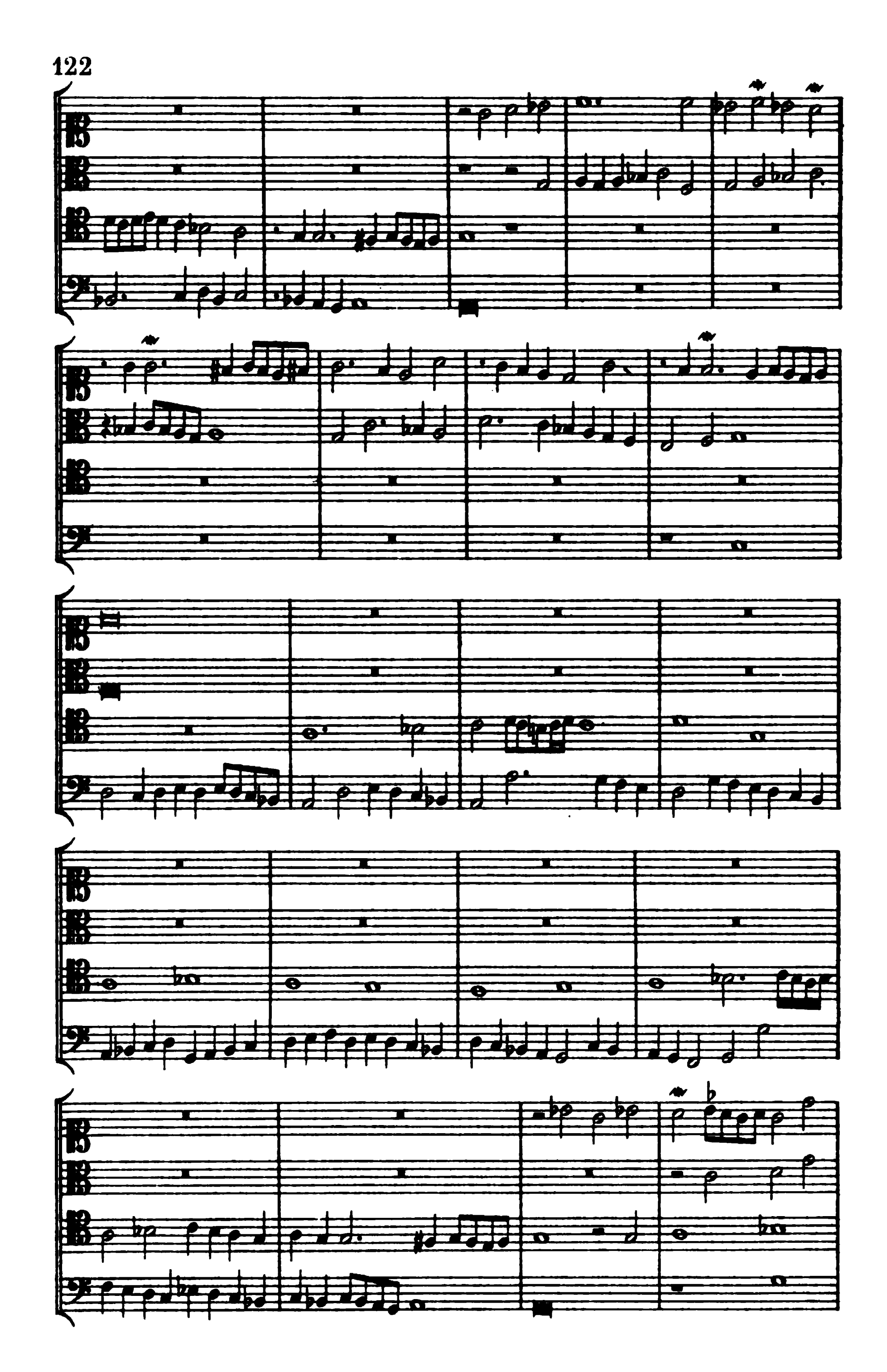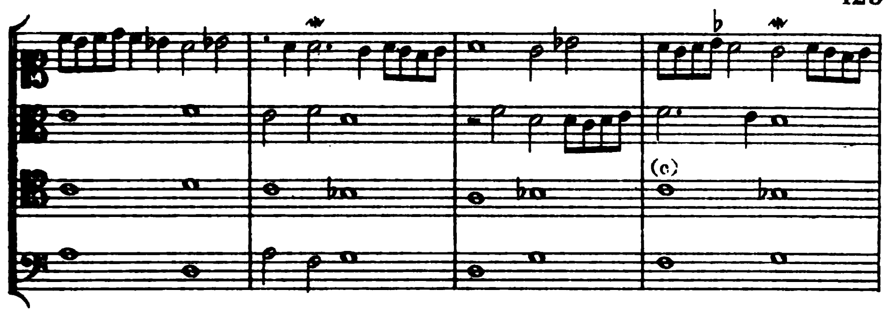






b) Agnus, ultimum.
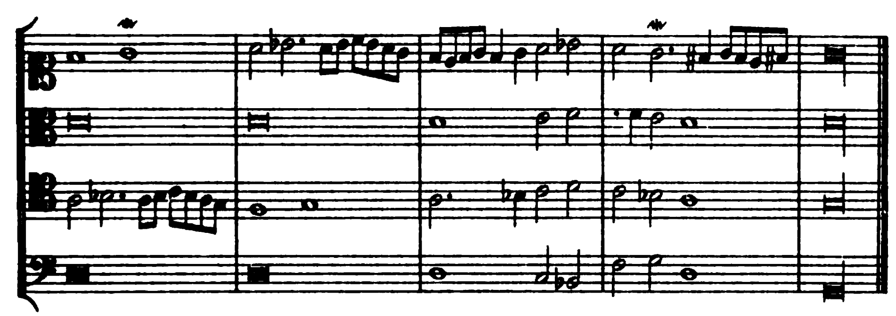
(Choralis) fugat in octavis.
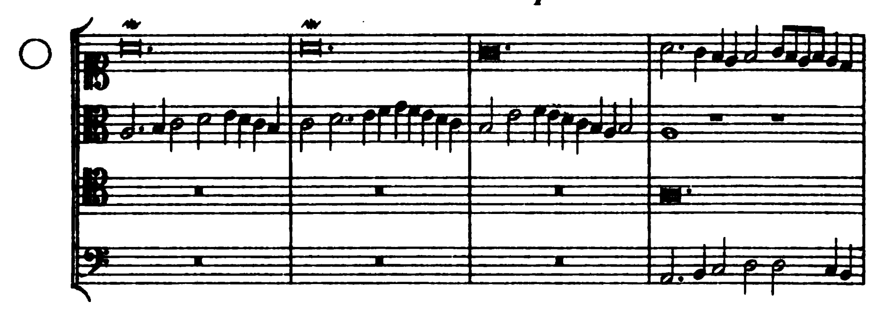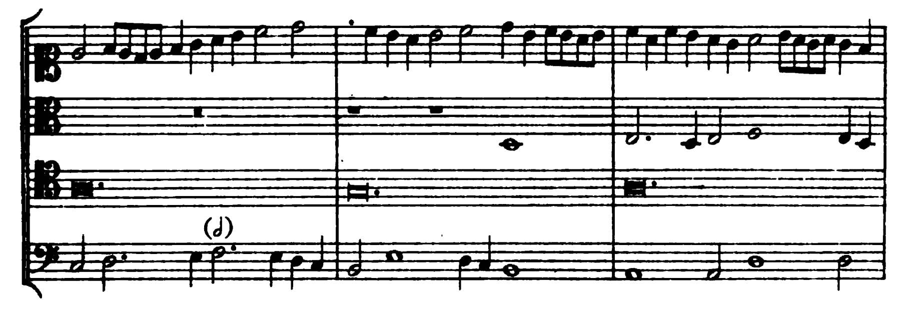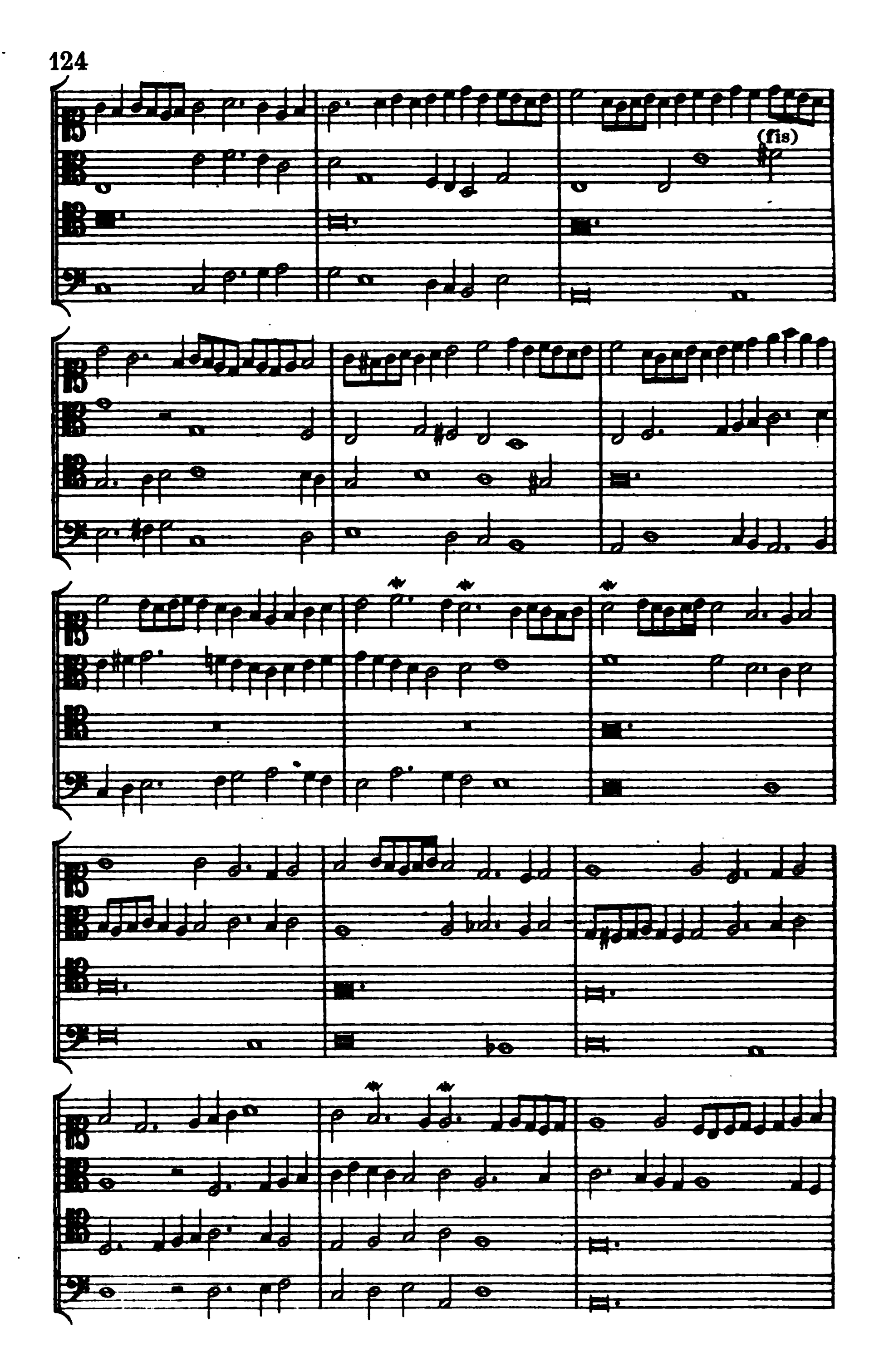










Nº 18.
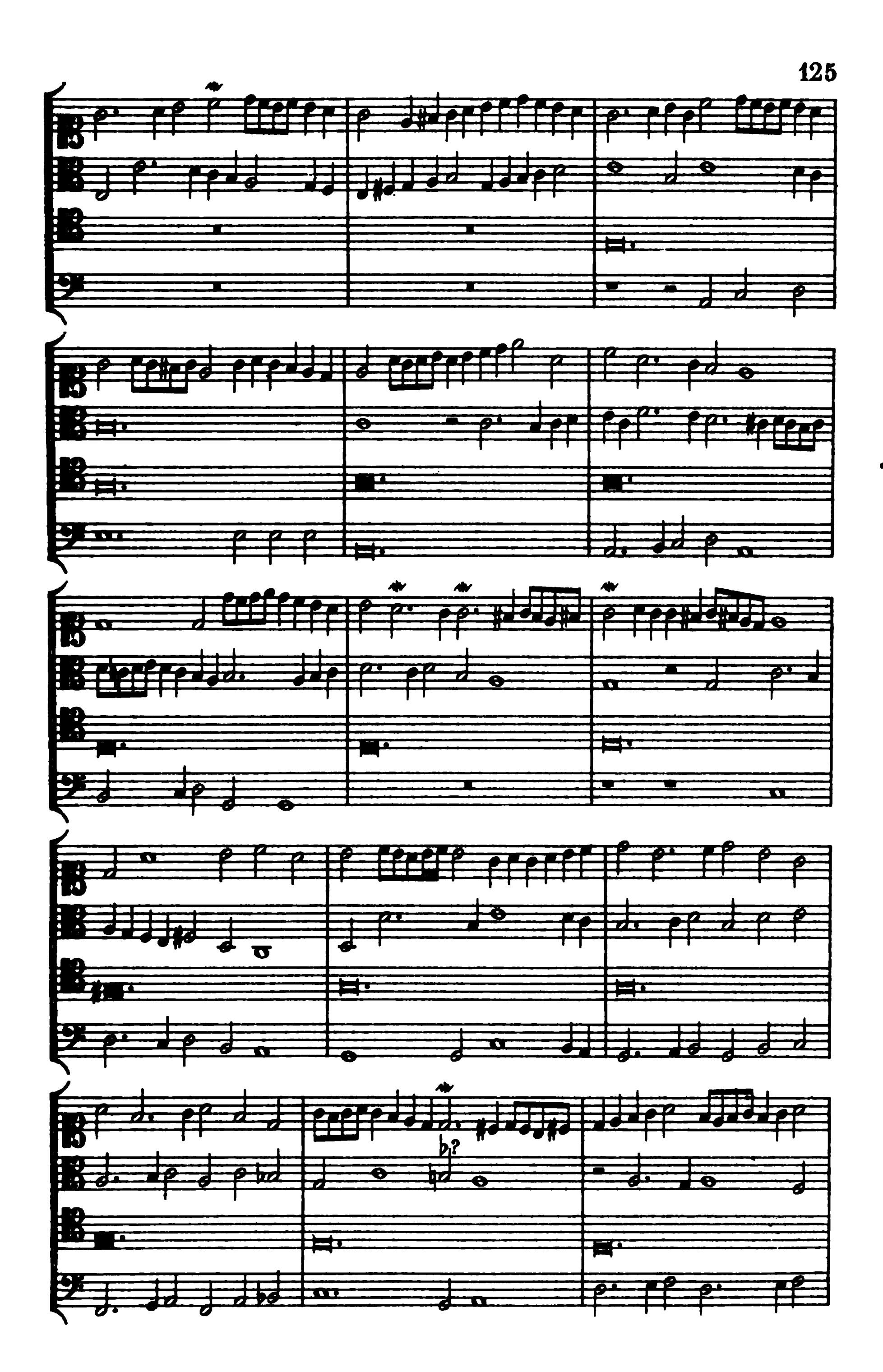
a) Kyrie eleyson, Angelicum sollemne, primum.
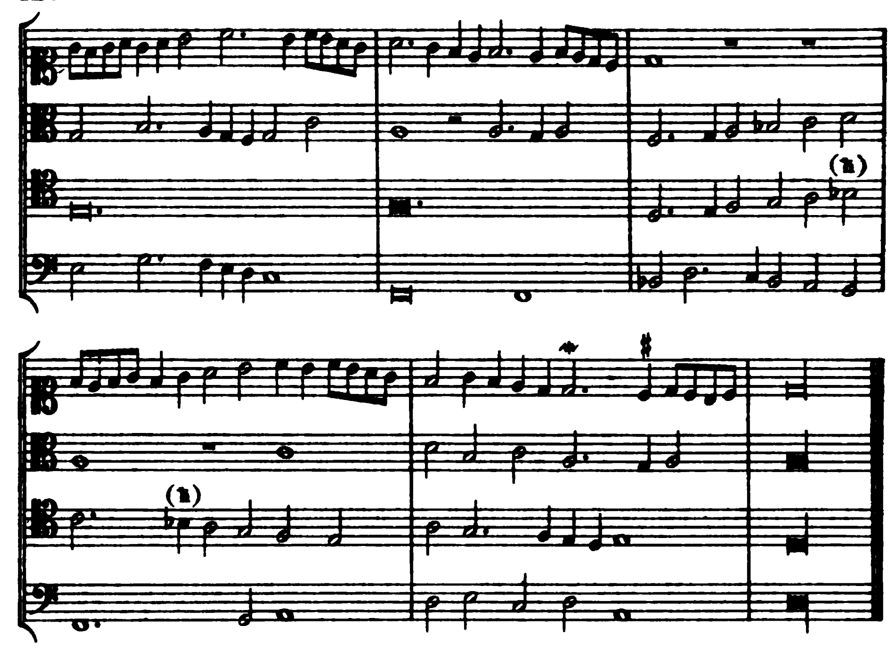
Choralis in tenore. ***p.***

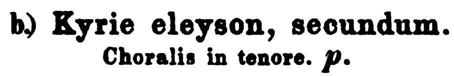


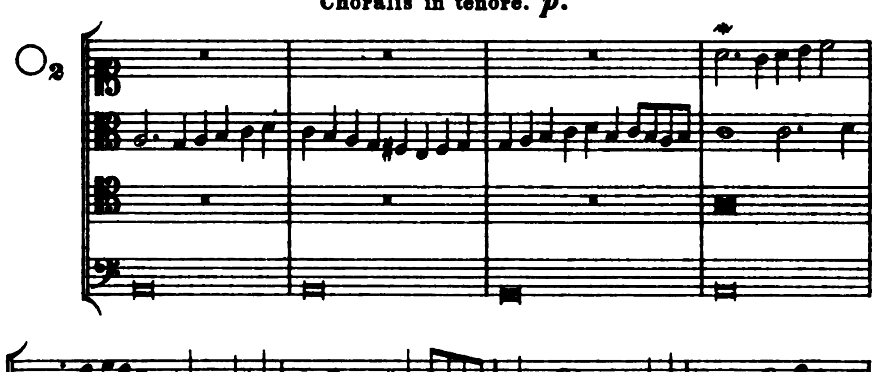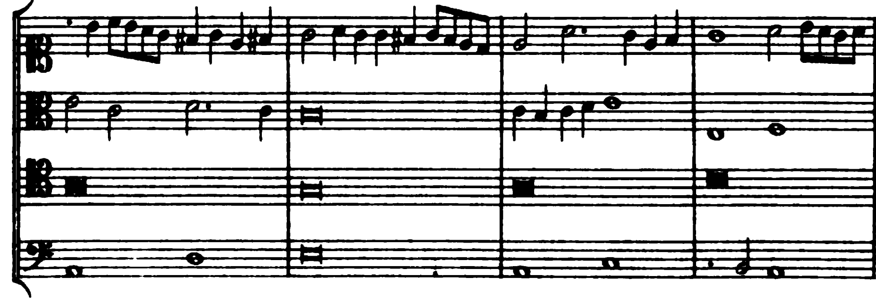



(fis)
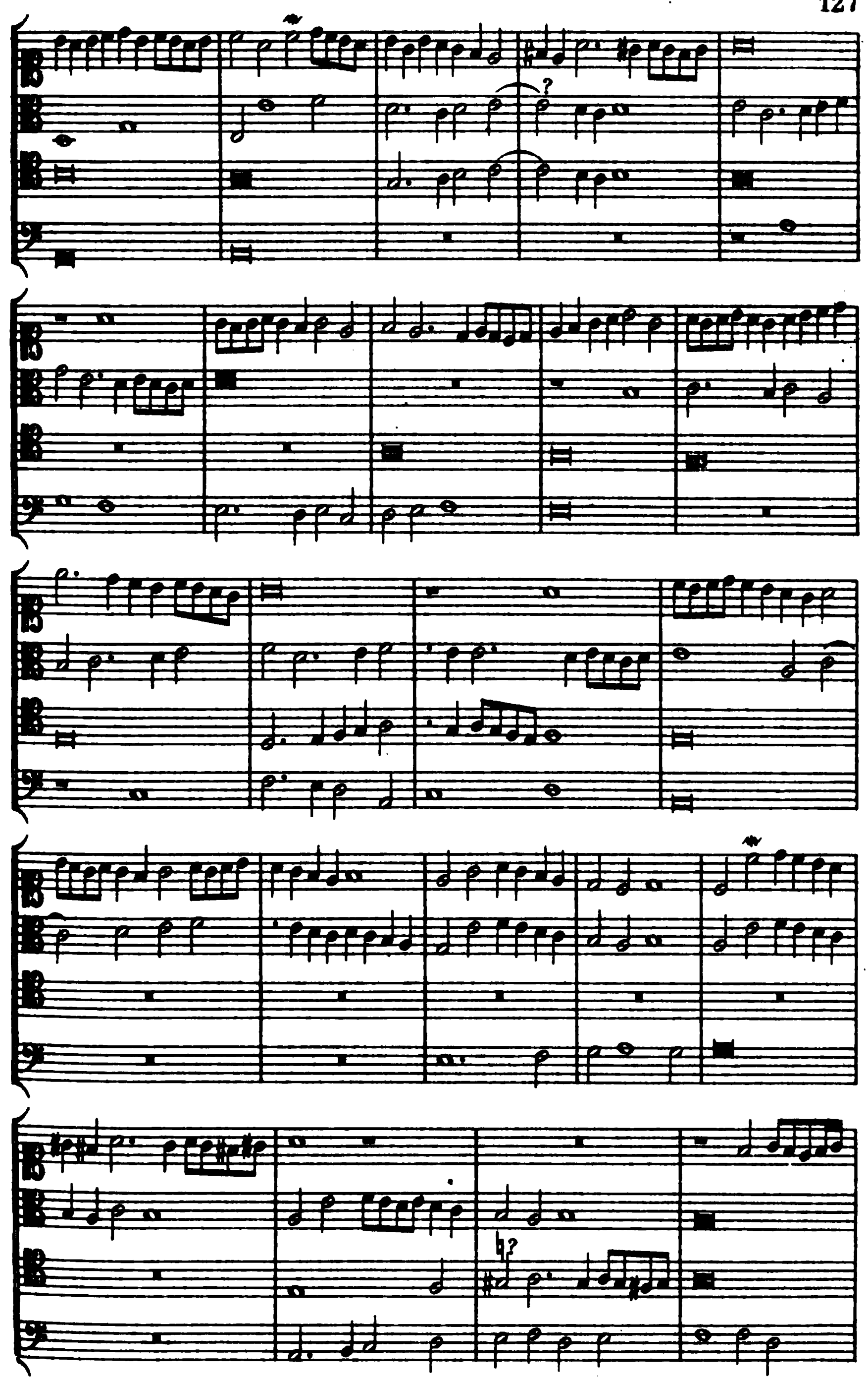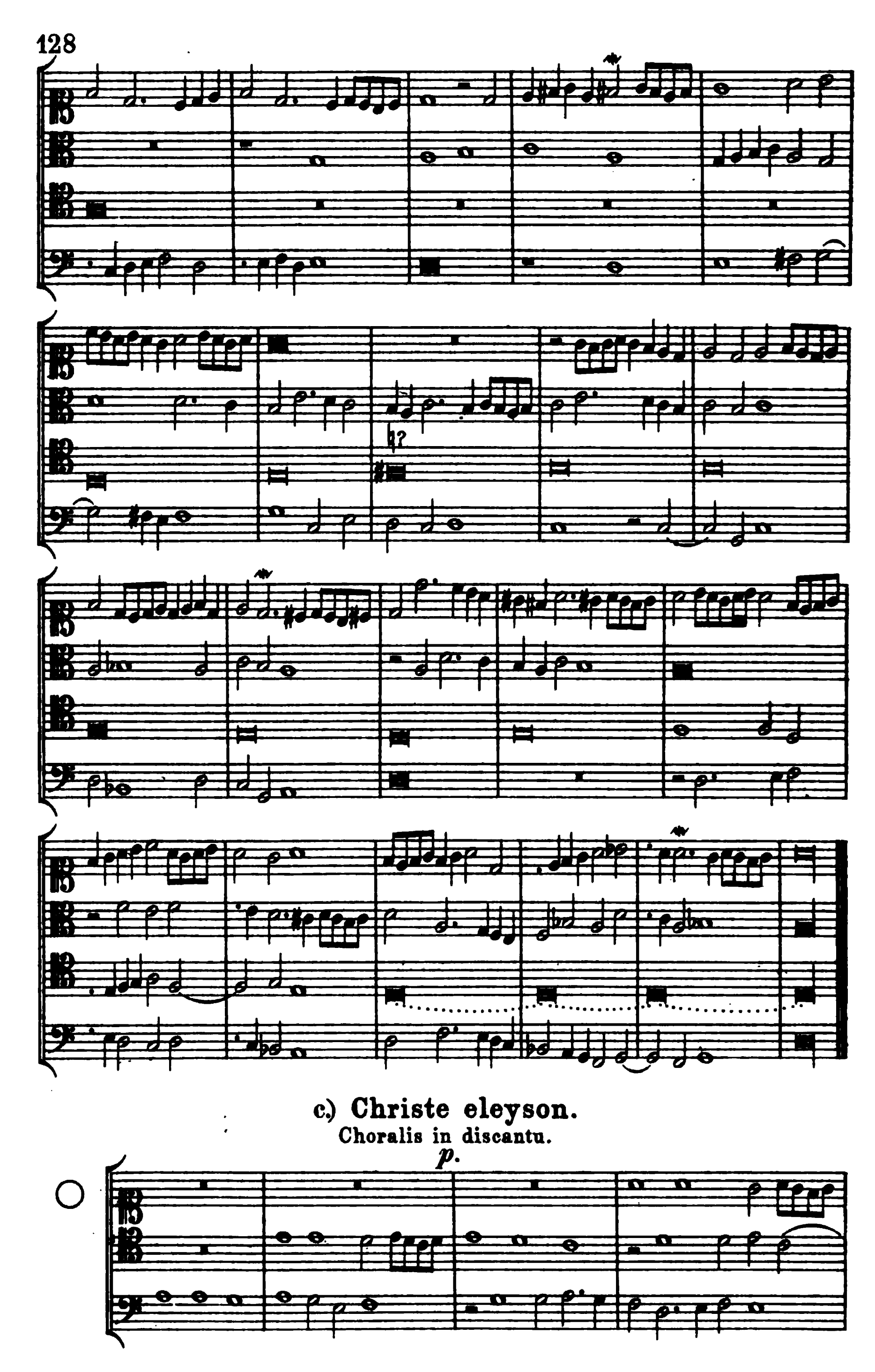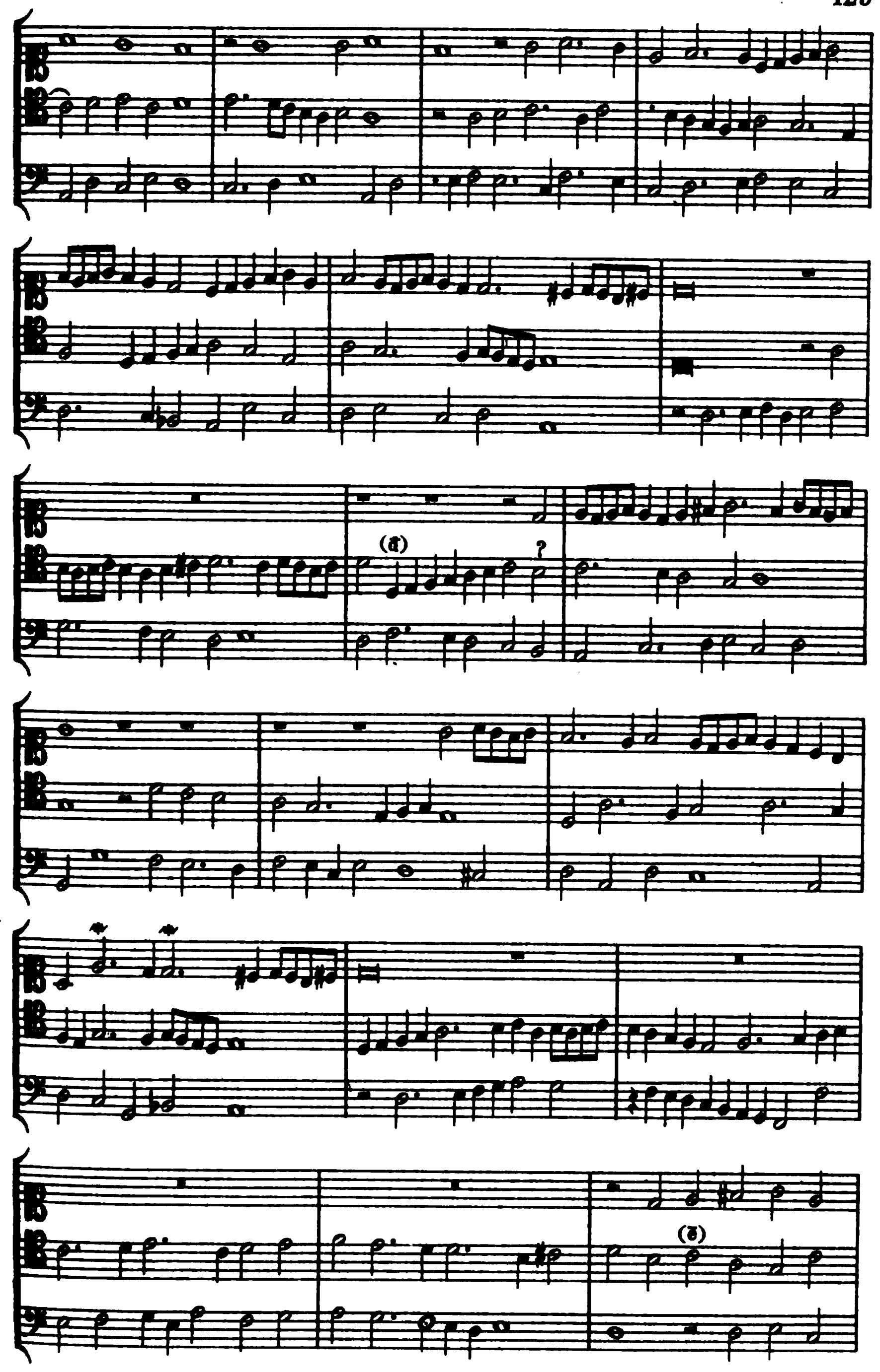





b.) Kyrie eleyson, secundum.
Choralis in tenore. p.
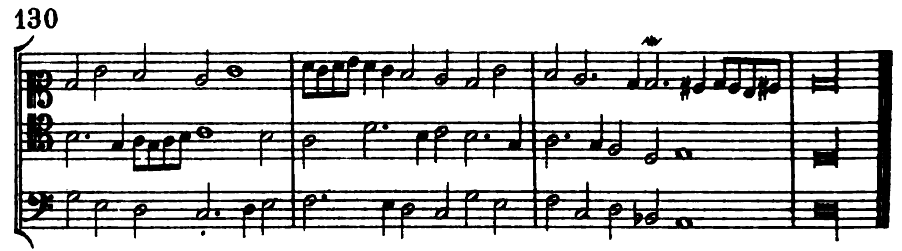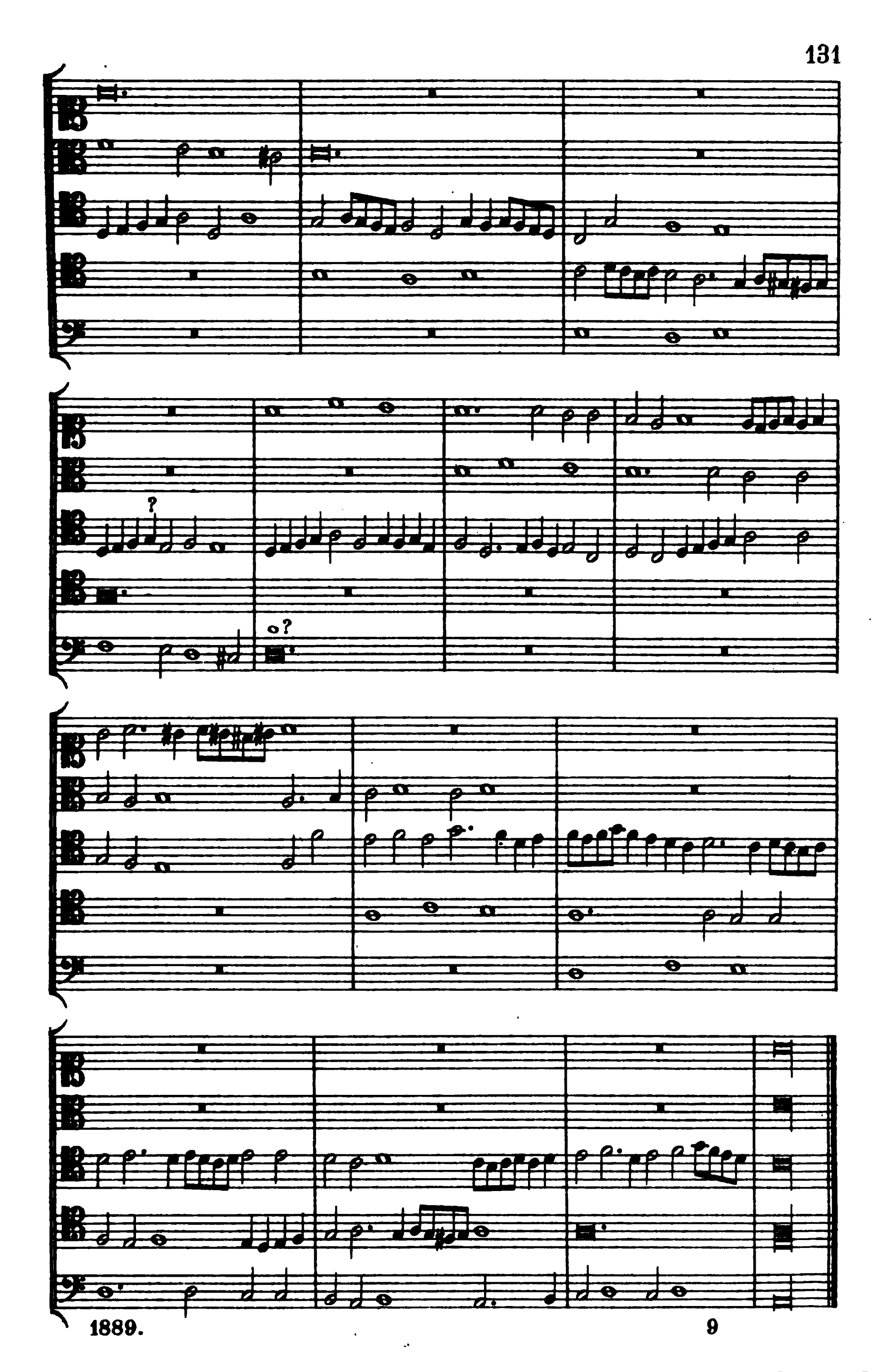







c.) Christe eleyson.
Choralis in discantu.
p.


(d)
?
(e)
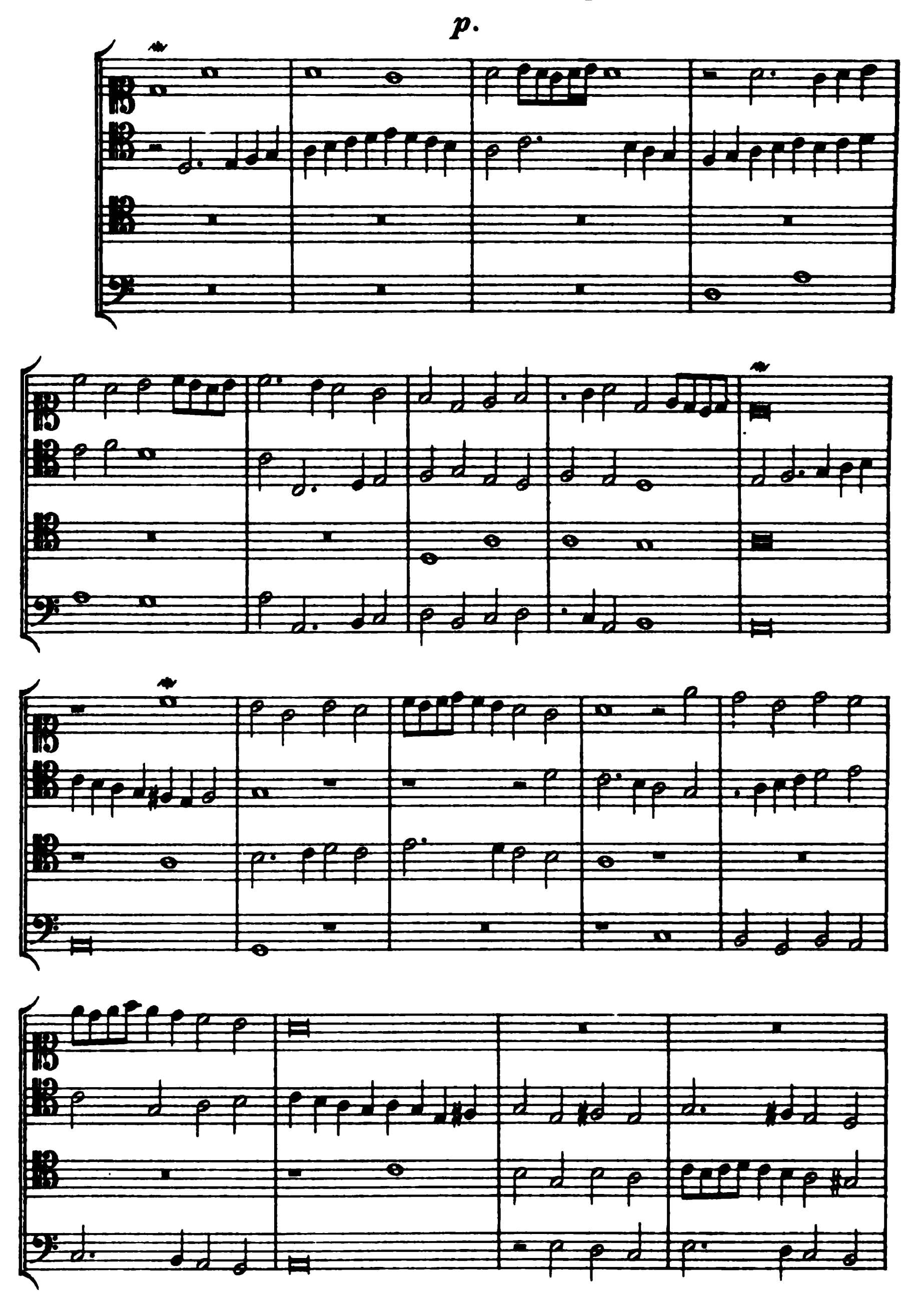


d) Kyrie, penultimum.
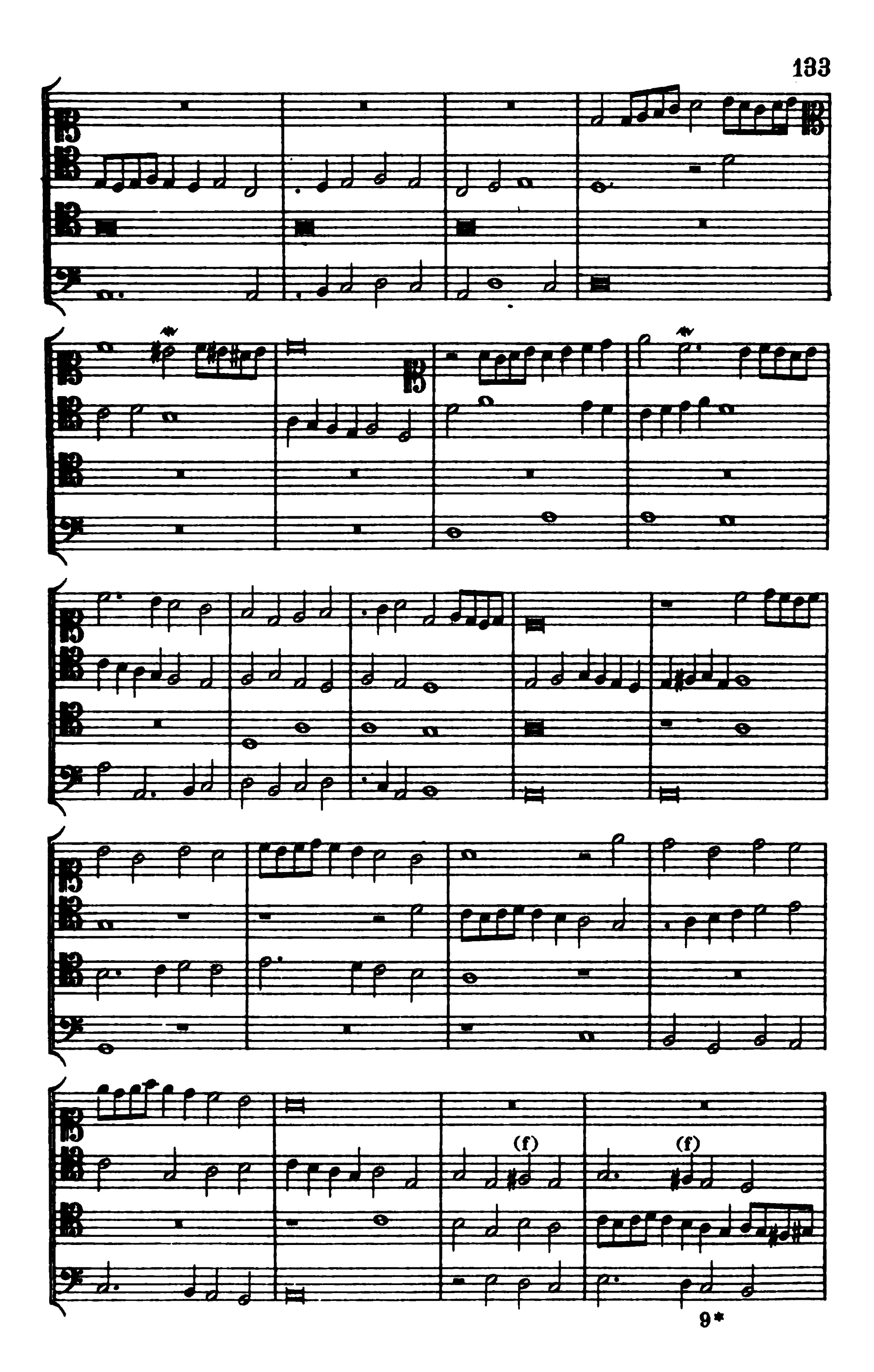
Choralis in discantu tenore basso et alto fugat in quinta.
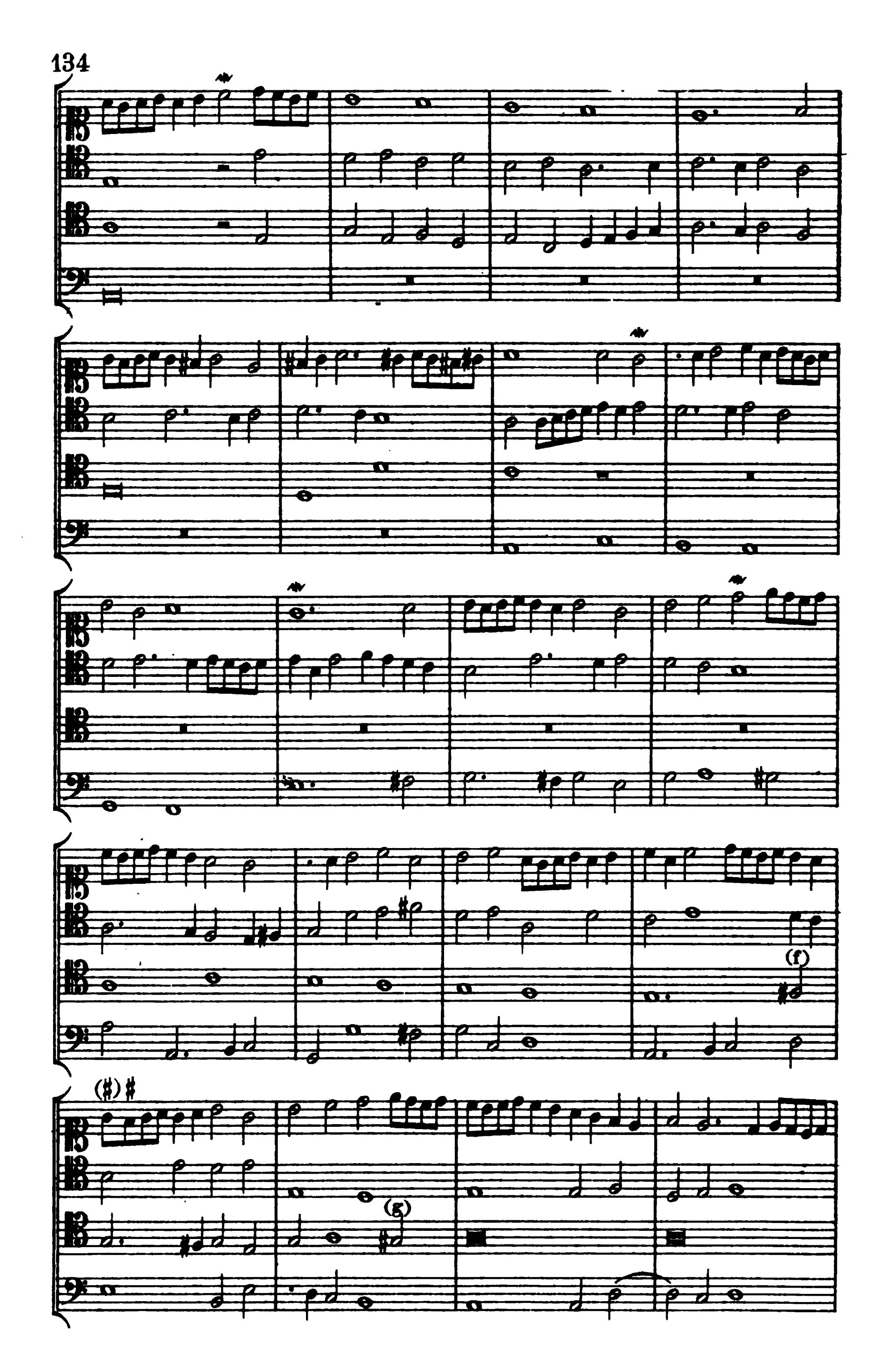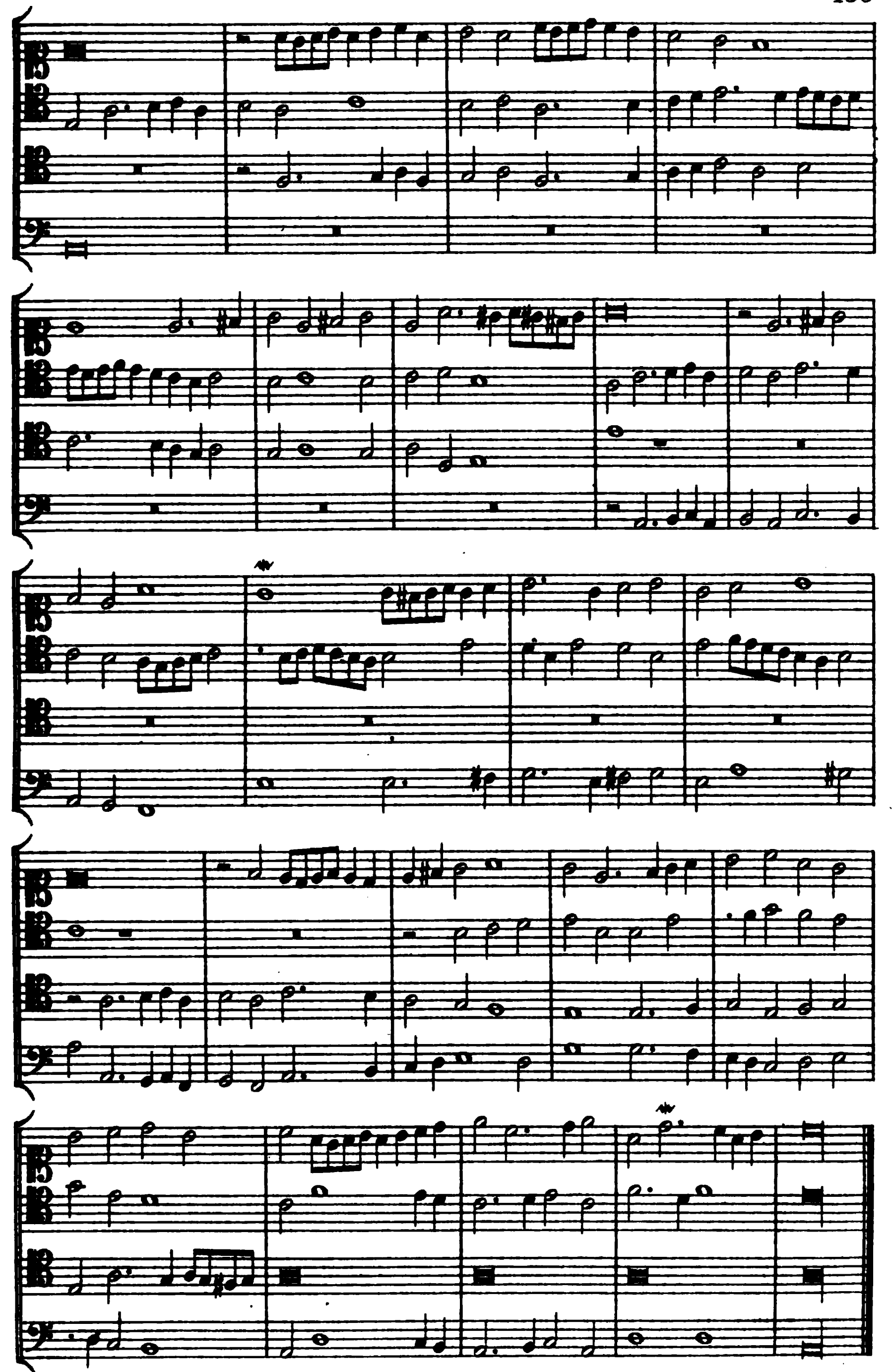


e.) Kyrie, ultimum.

Choralis in ten. et aliarum vocum permutatione.




(f)
(f)


(f)
(♯) ♯
(g)
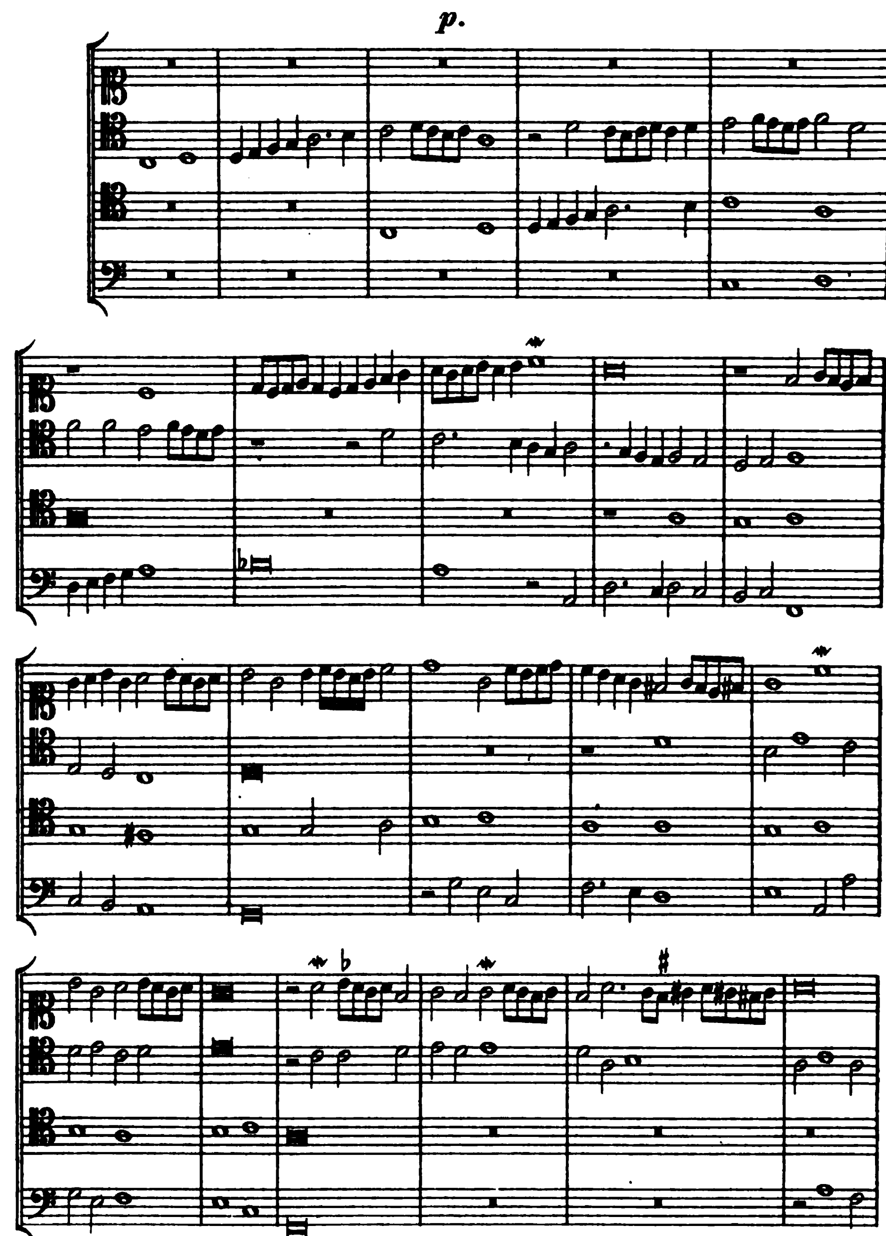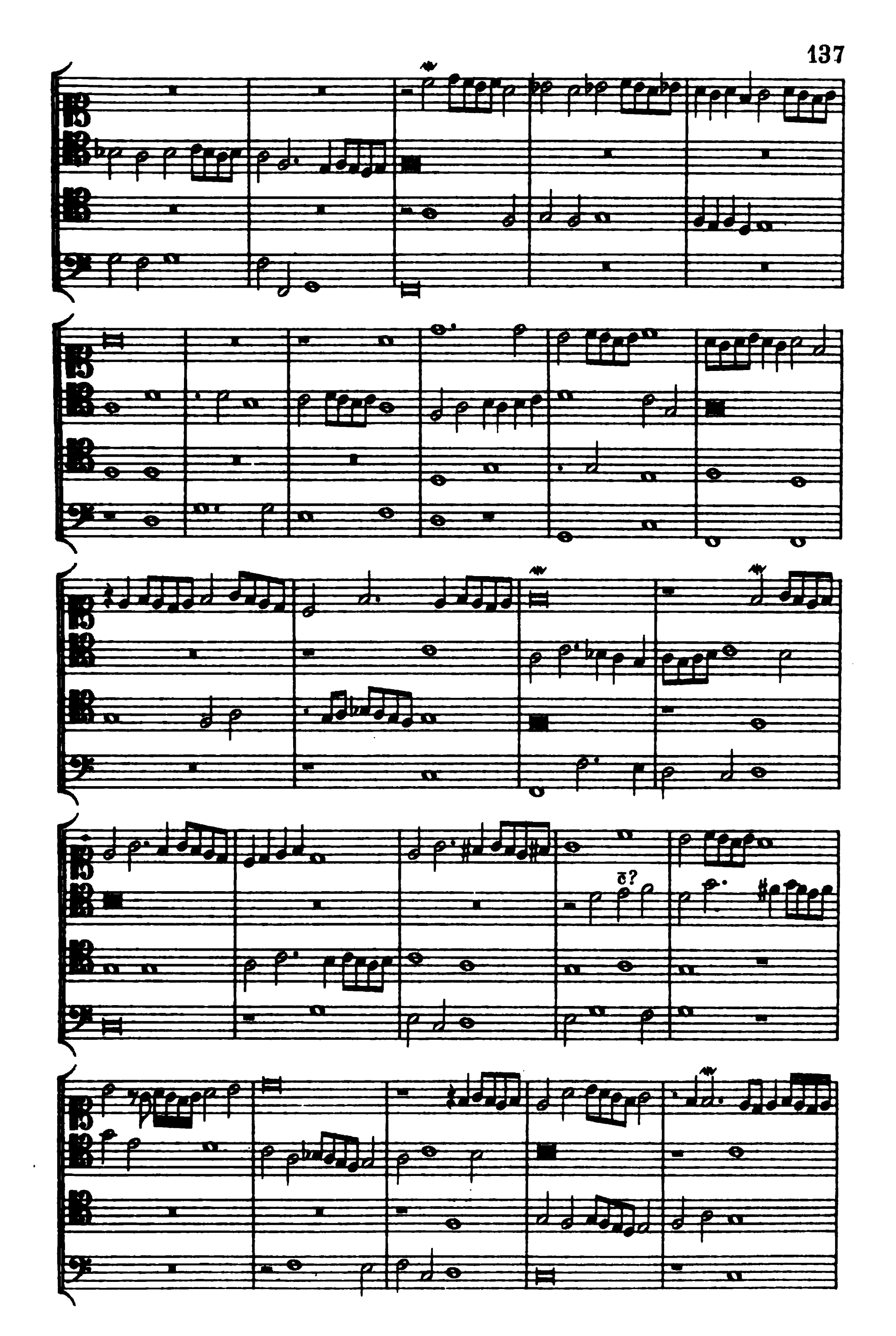


Nº 20.
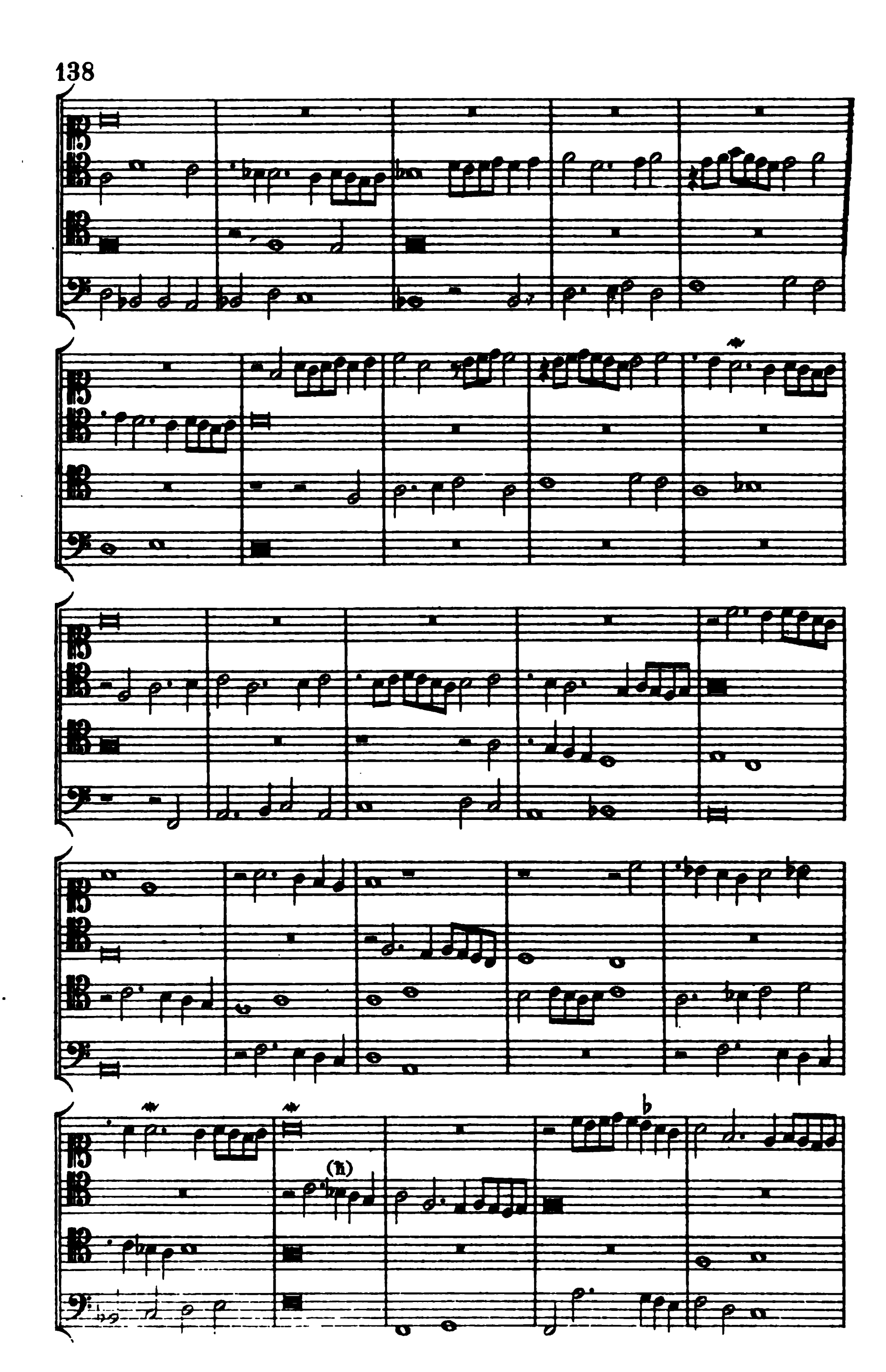
Gaudeamus omnes ℟.
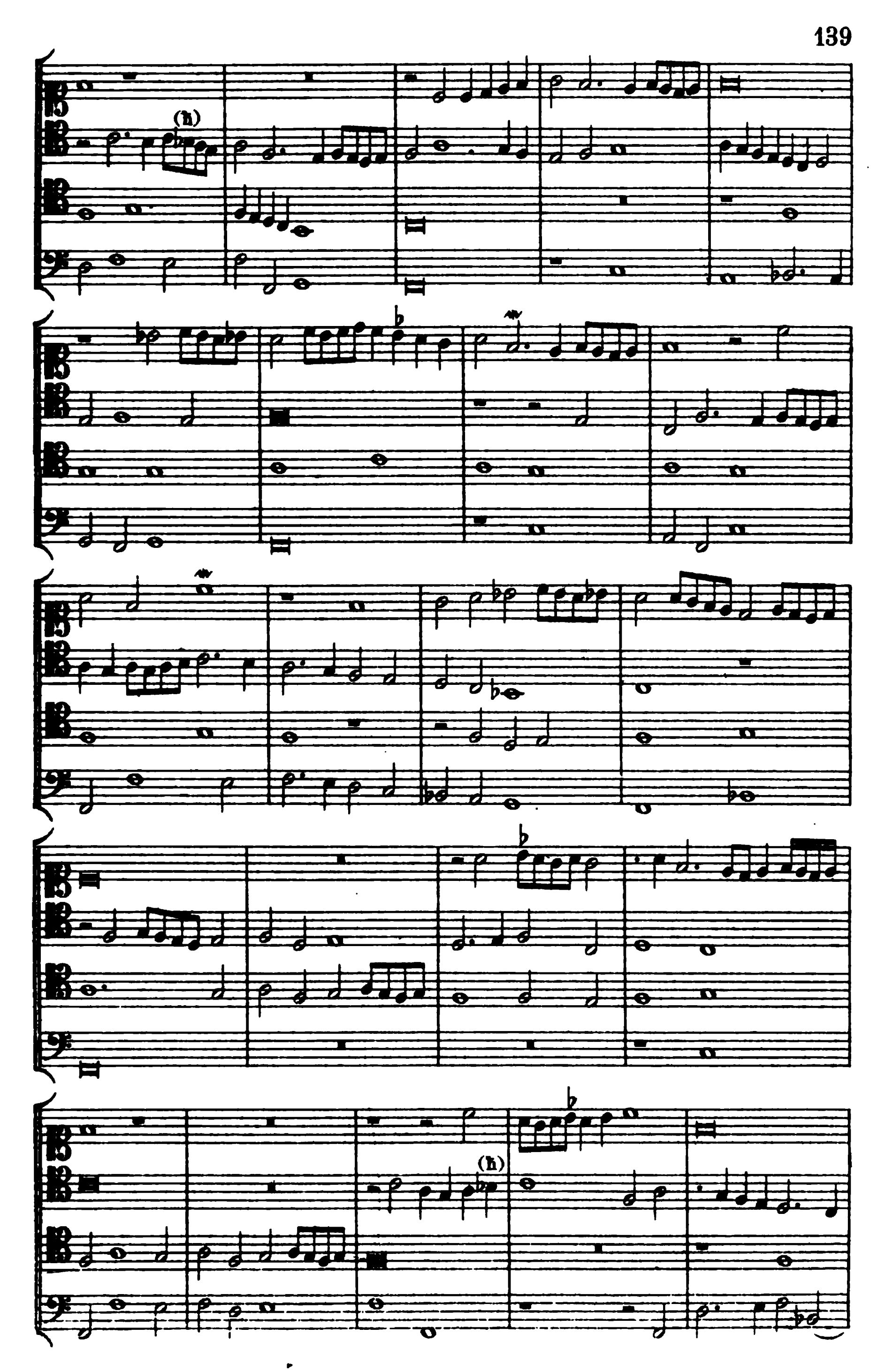
Introitus Mariae Virginis.
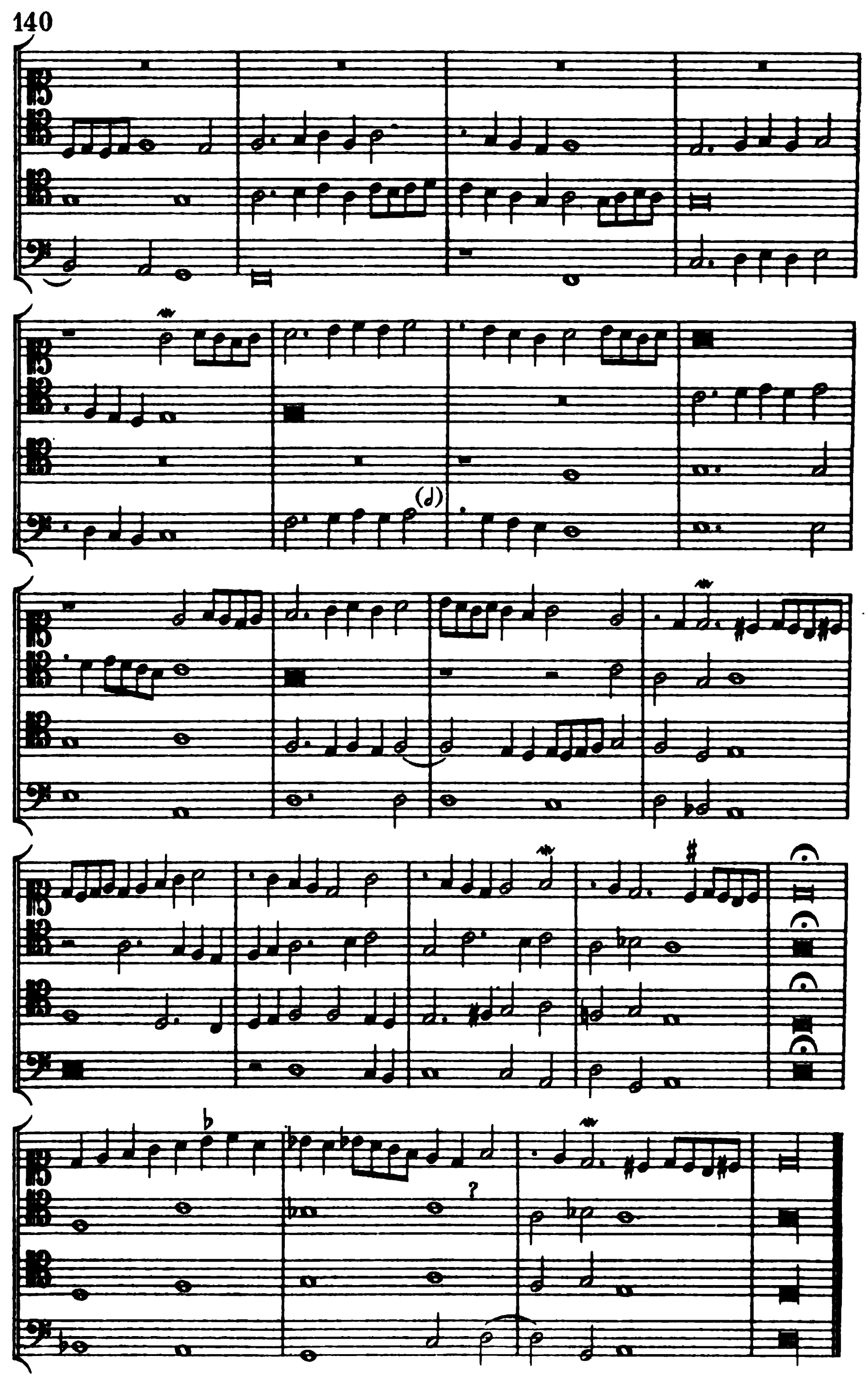
Choralis in tenore.




c̄?
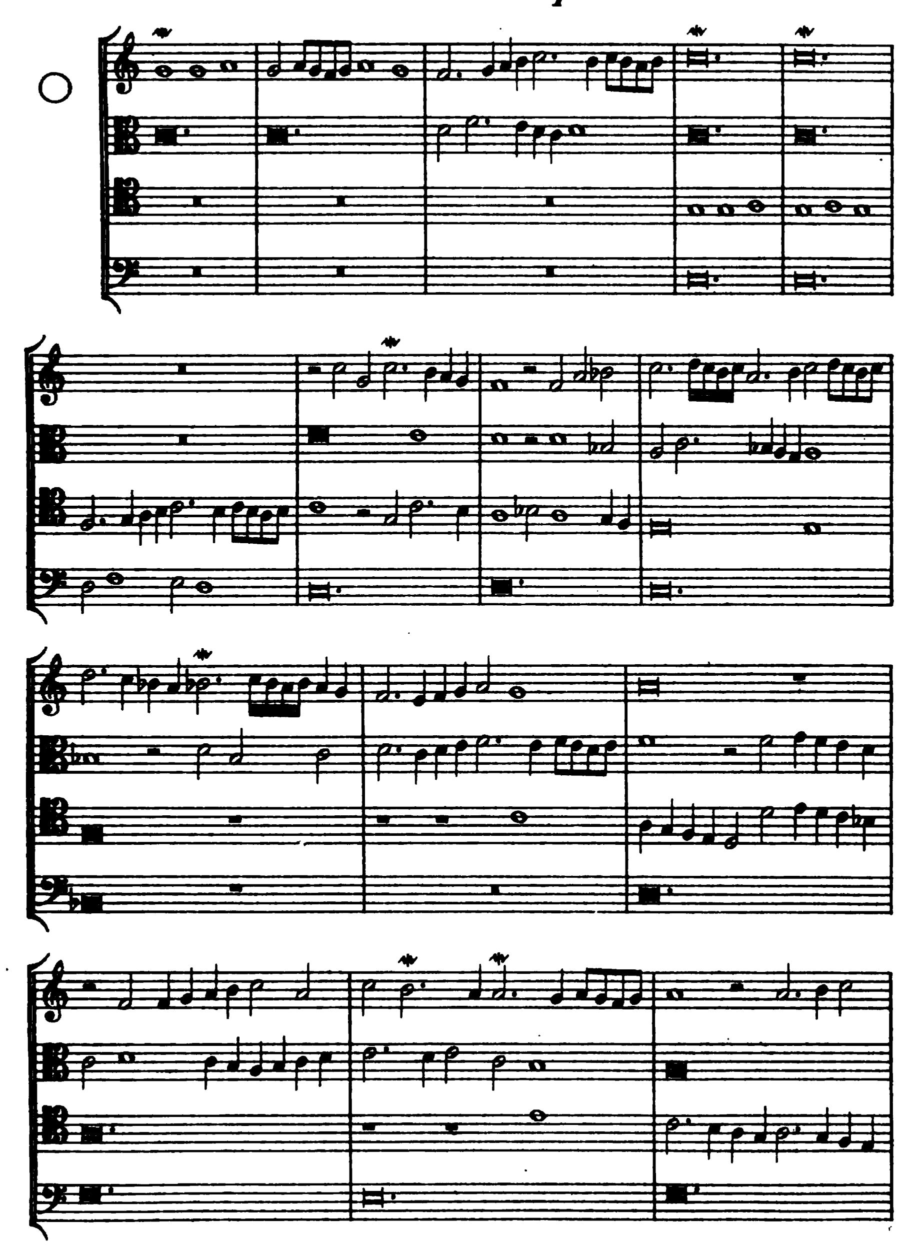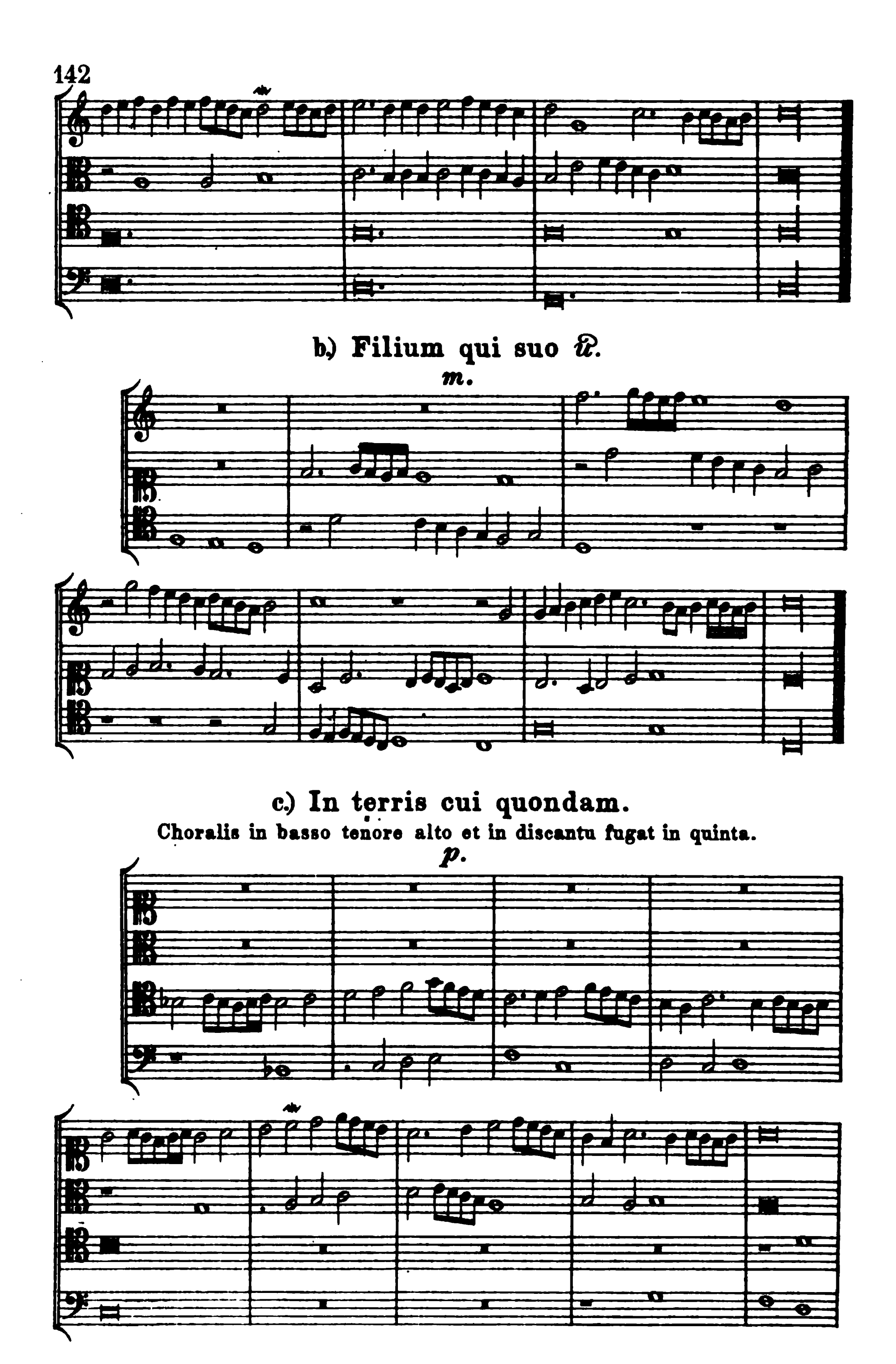






N° 22.

a.) Congaudent angelorum ℟.

Sequentia in assumptione beatae Virginis.

Choralis in basso. *p*.
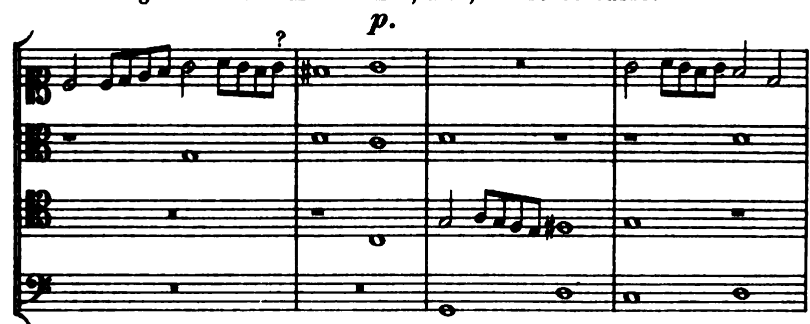



b.) Filium qui suo &c.
m.
c.) In terris cui quondam.
Choralis in basso tenore alto et in discantu fugat in quinta.
p.
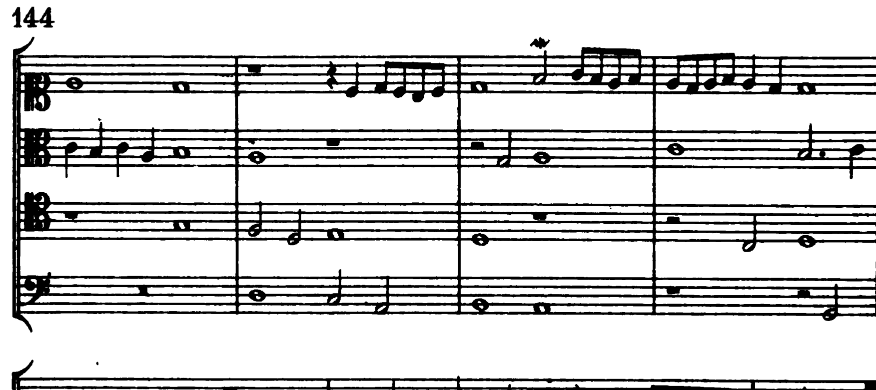
(o.! *)
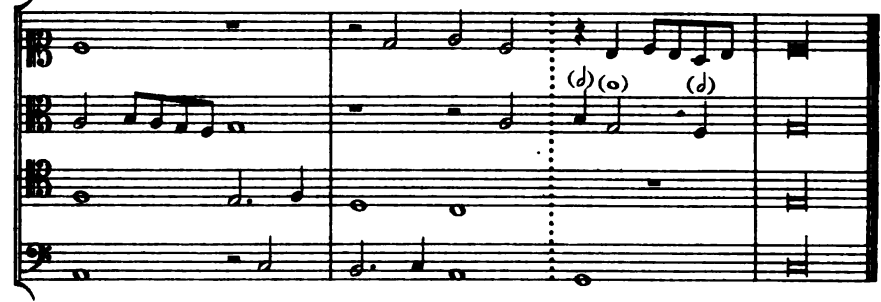
d) Qui filii ℟.

Fugat Choralis in discantu, alto, tenore et basso.
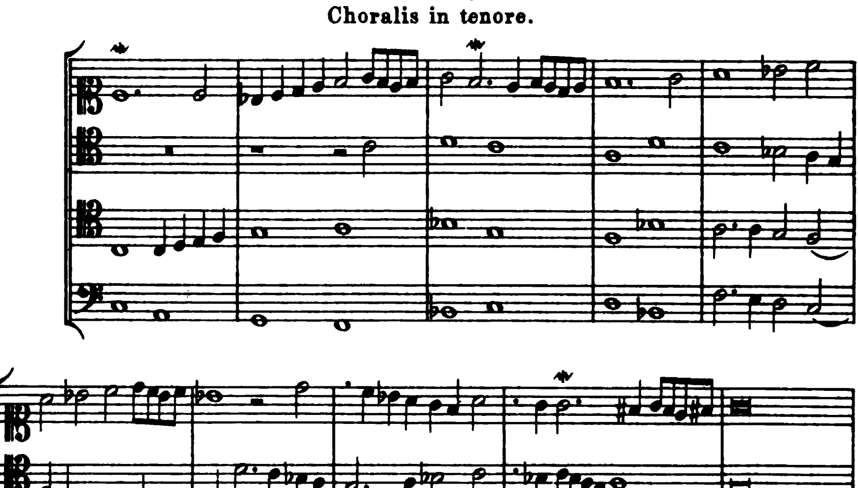


* Vergl. Abschnitt II. S. 30, Anm. 2.
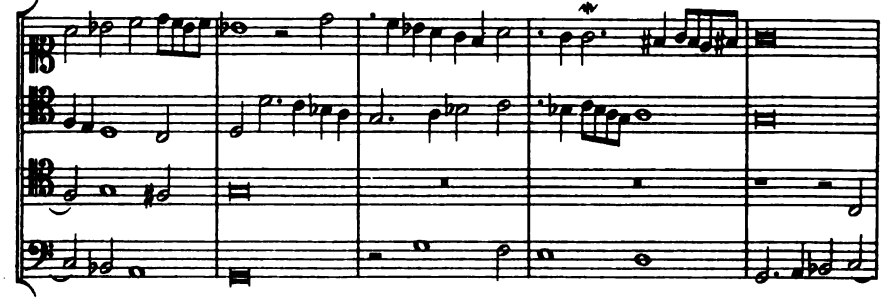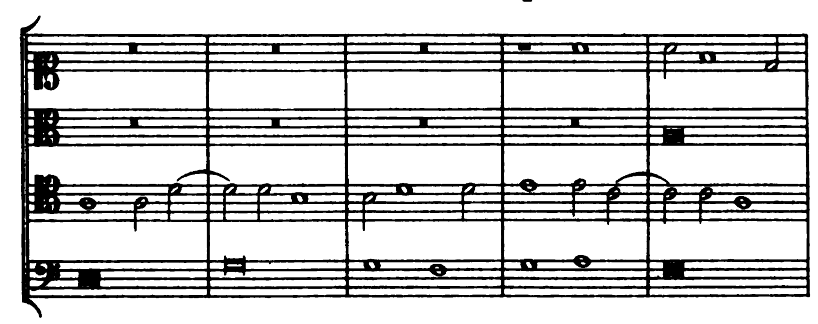




e.) Quam splendida quae omnium ℞.
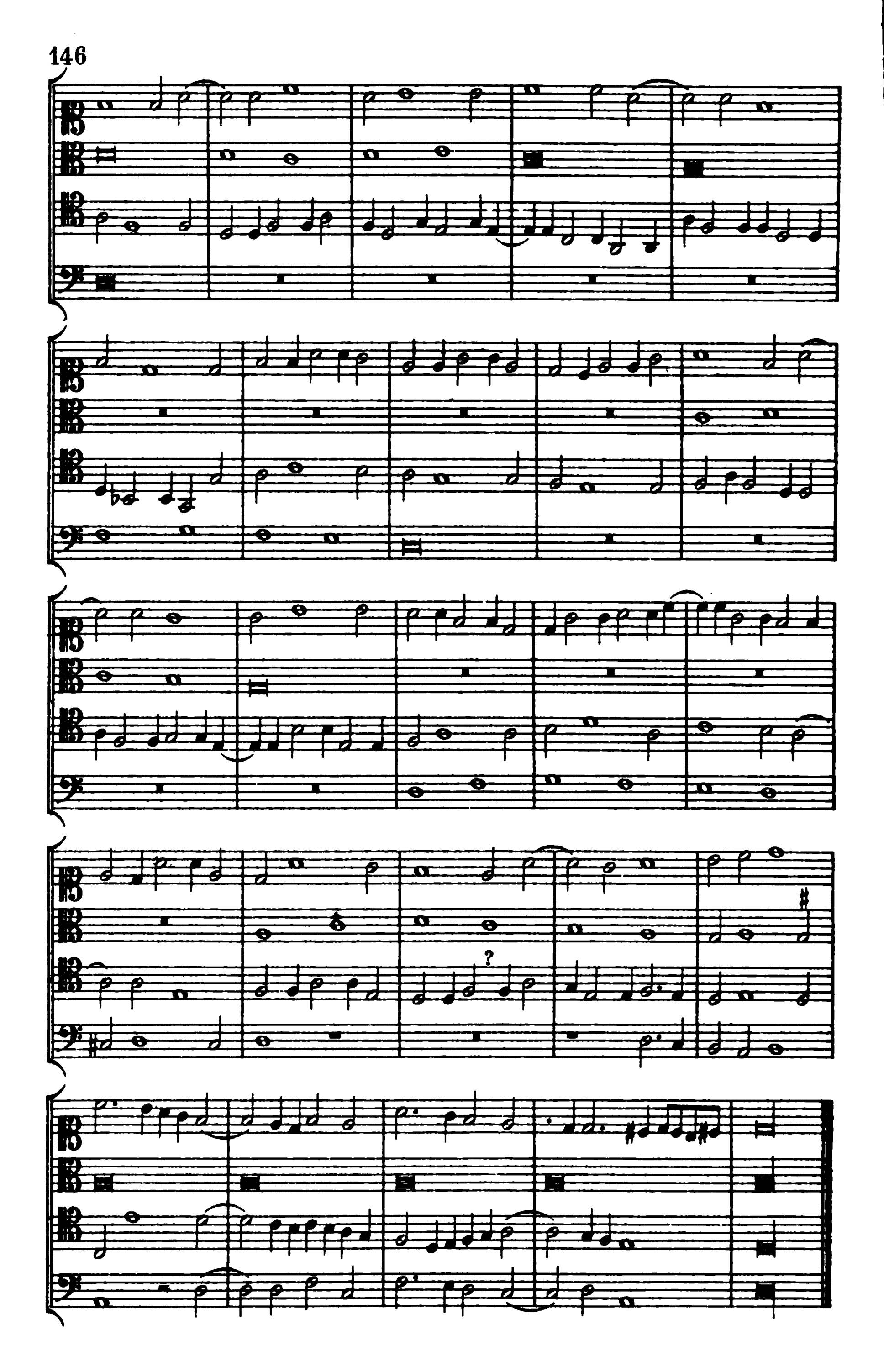
Choralis in tenore.
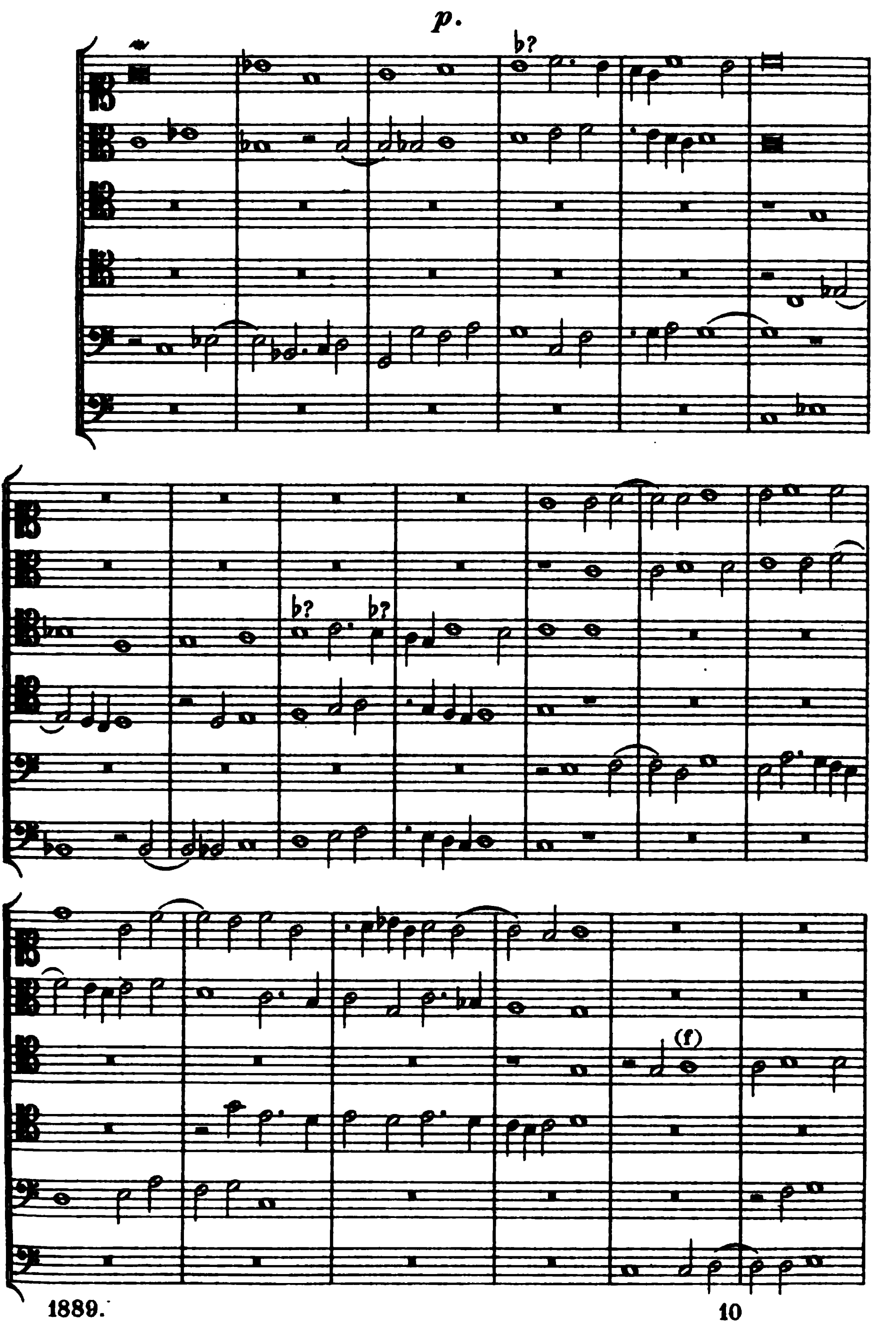




f.) Te cantus melodia super ℟.
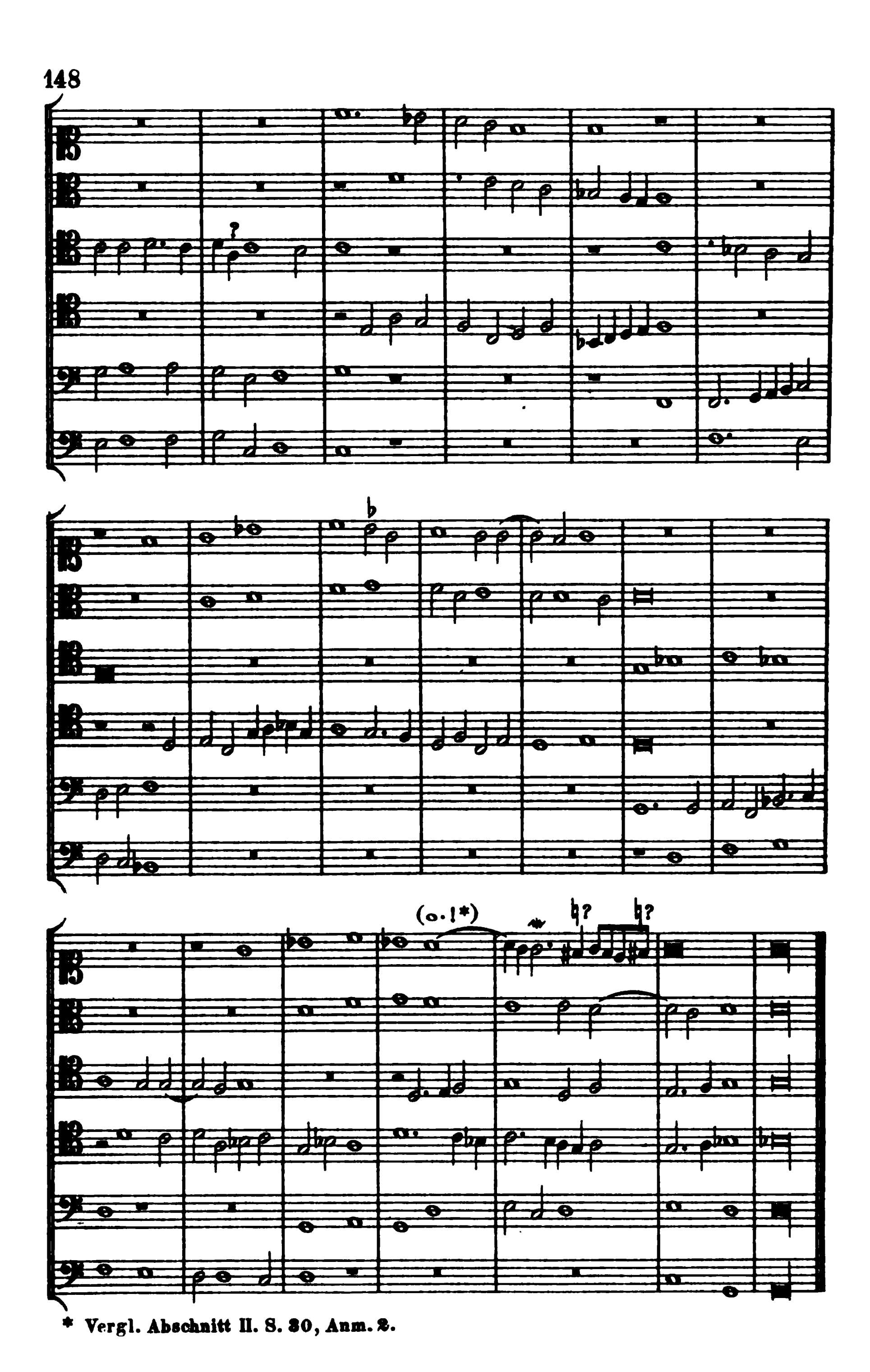




g.) Te plebis sexus &c.

Choralis fugat in discantu, alto, tenore et basso.
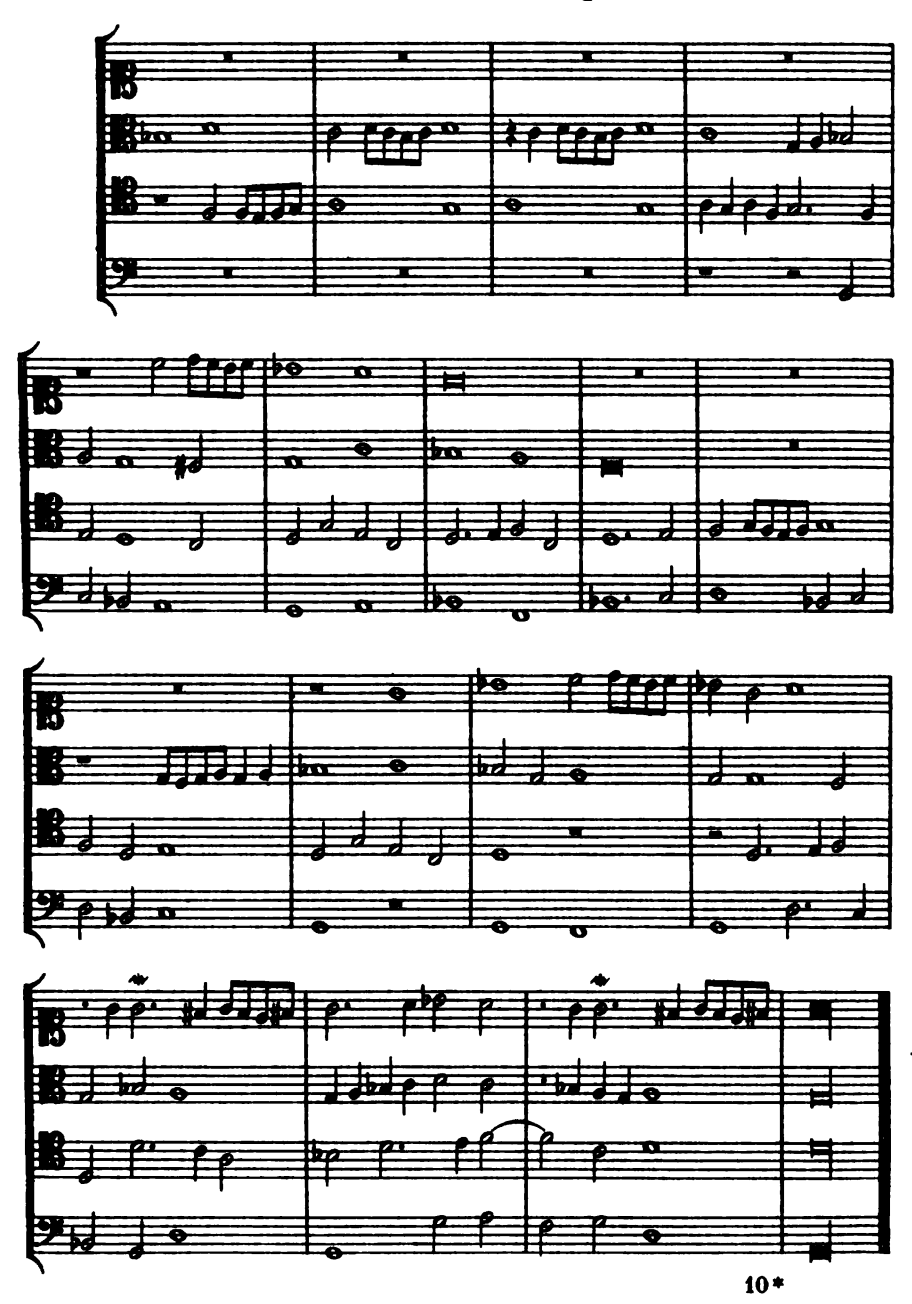




* Vergl. Abschnitt II. S. 30, Anm. 2.
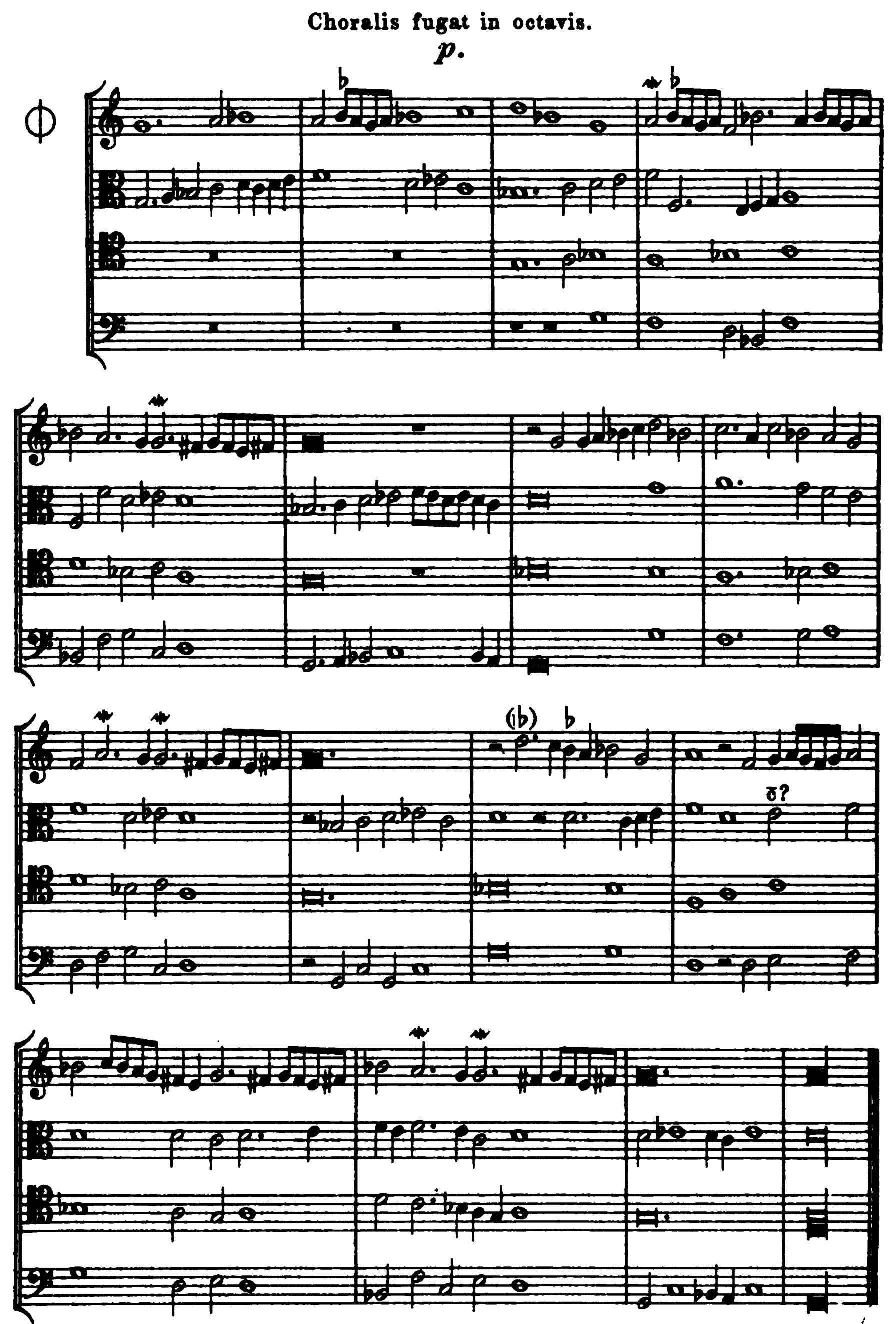
h) Tibi suam manifestat.

Choralis in discantu et alto. ***p.* aut *m.***



i.) Ut sibi auxilio &c.

Choralis fugat in octavis.
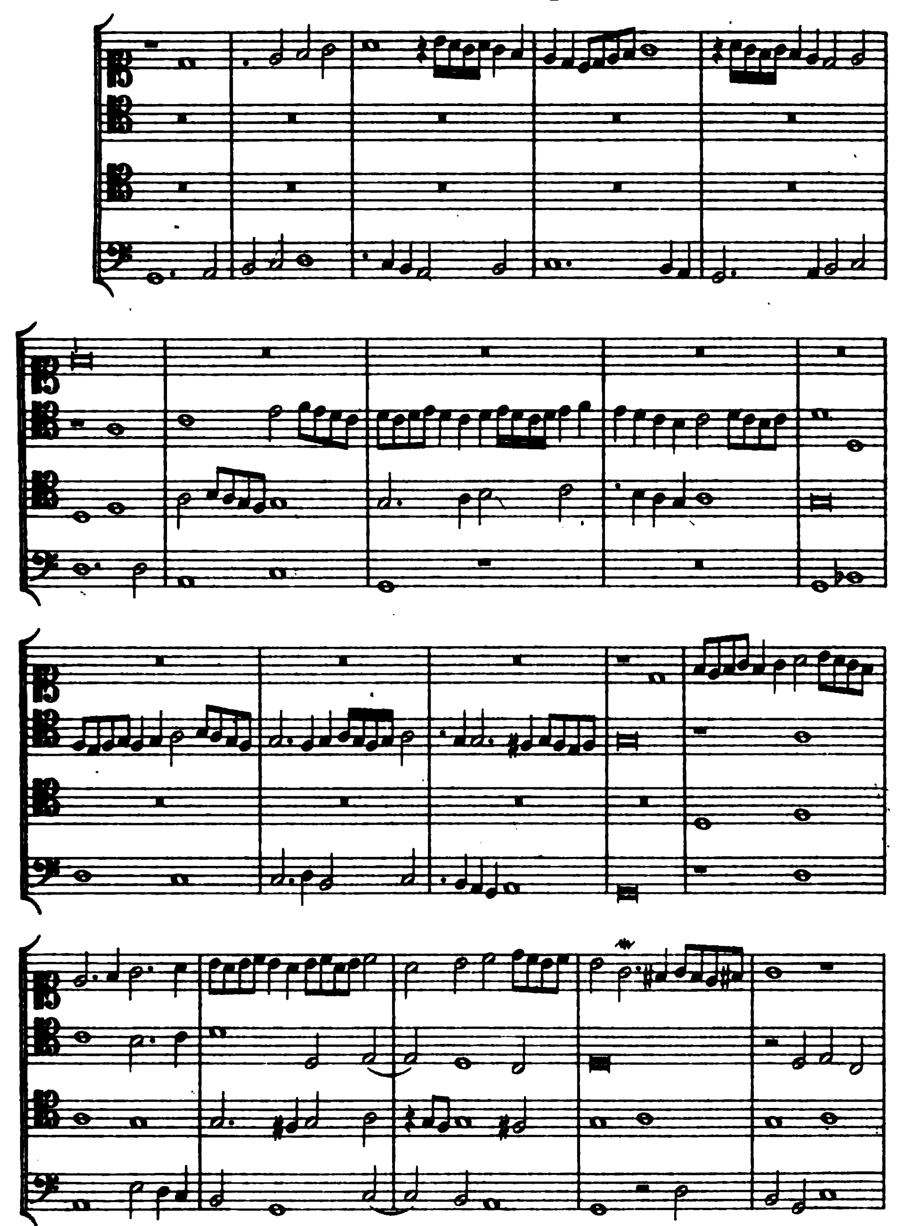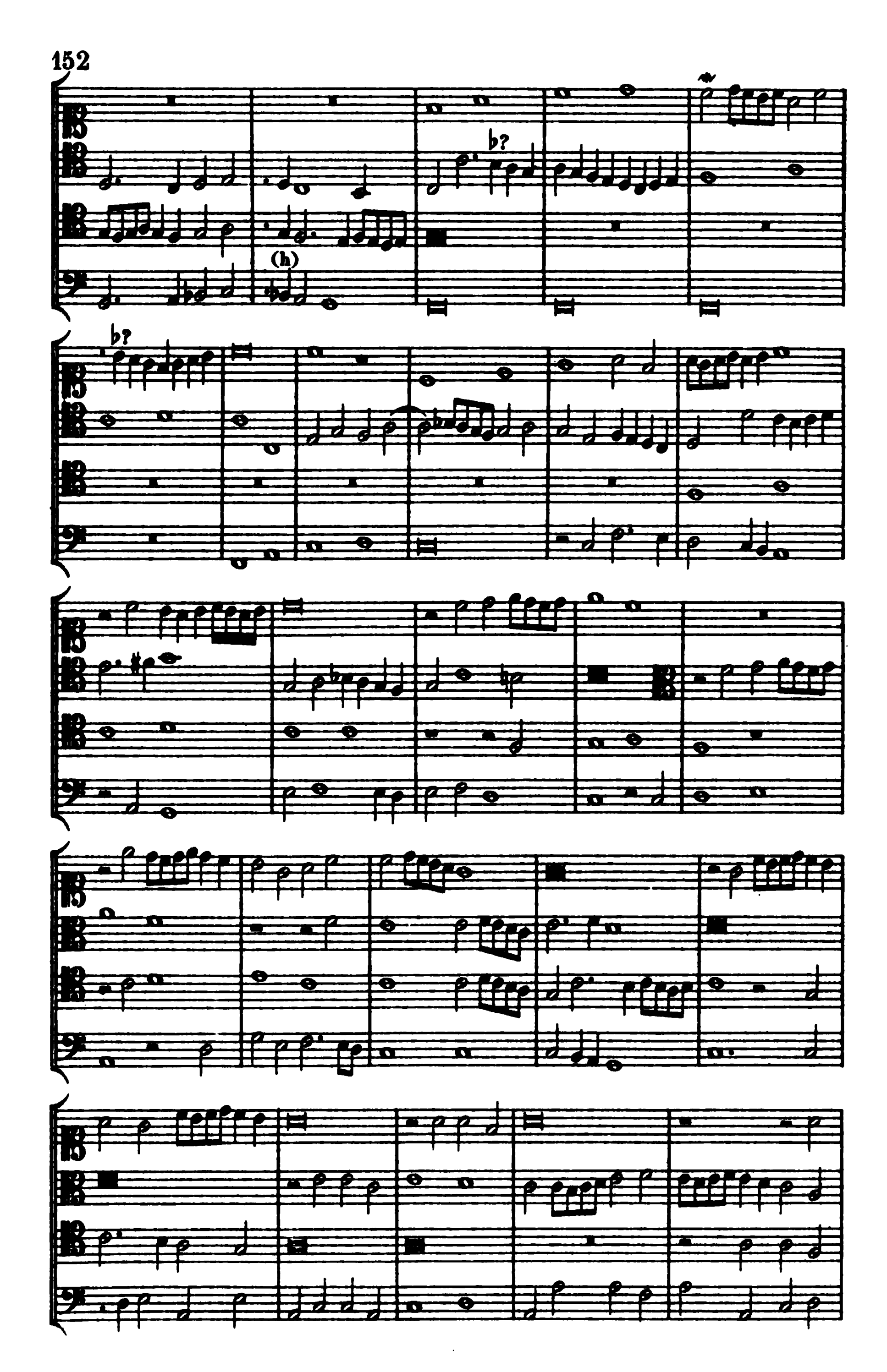


Nº 23.
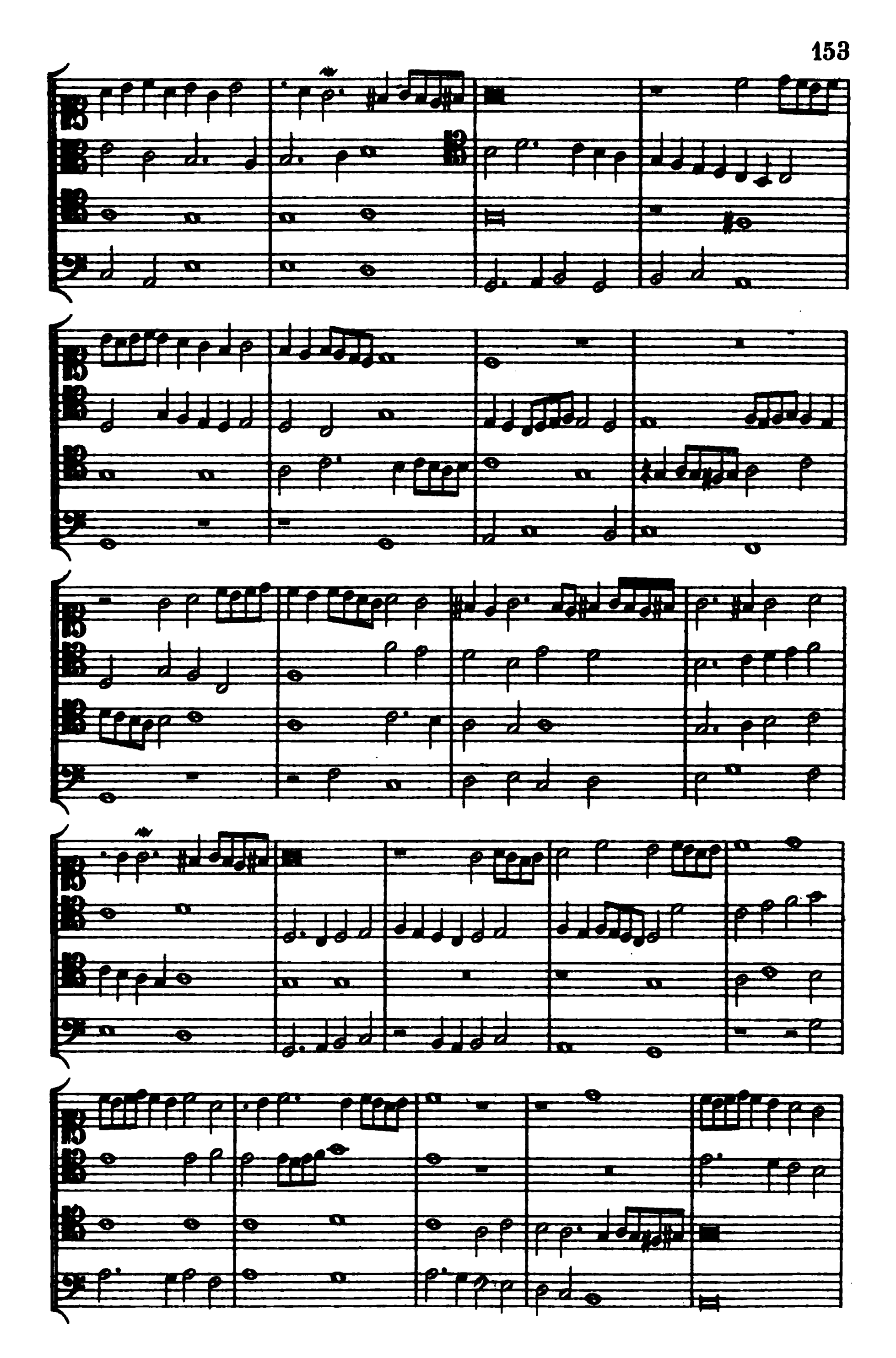
Spiritus domini.
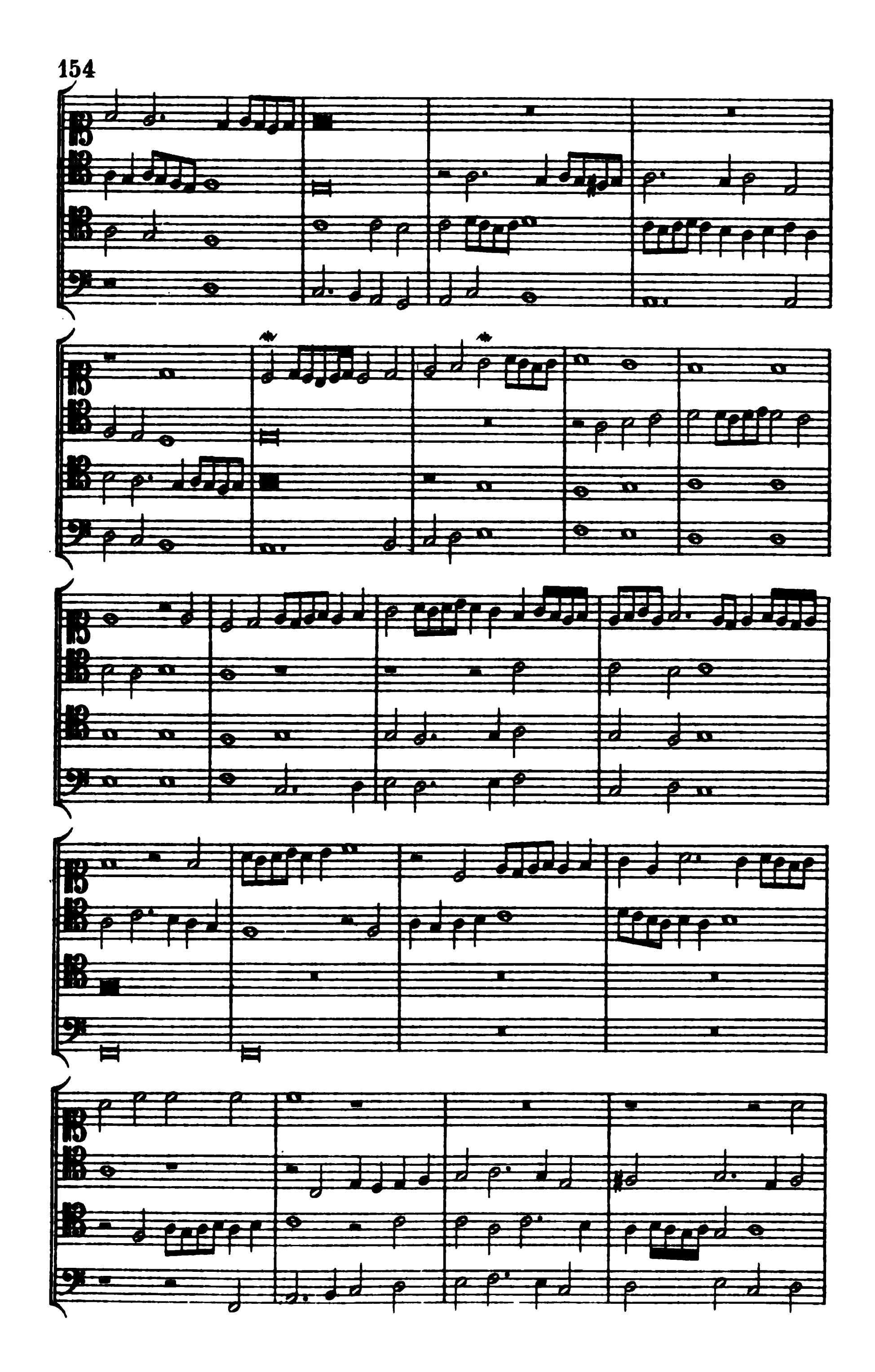
Introitus de sancto Spiritu.
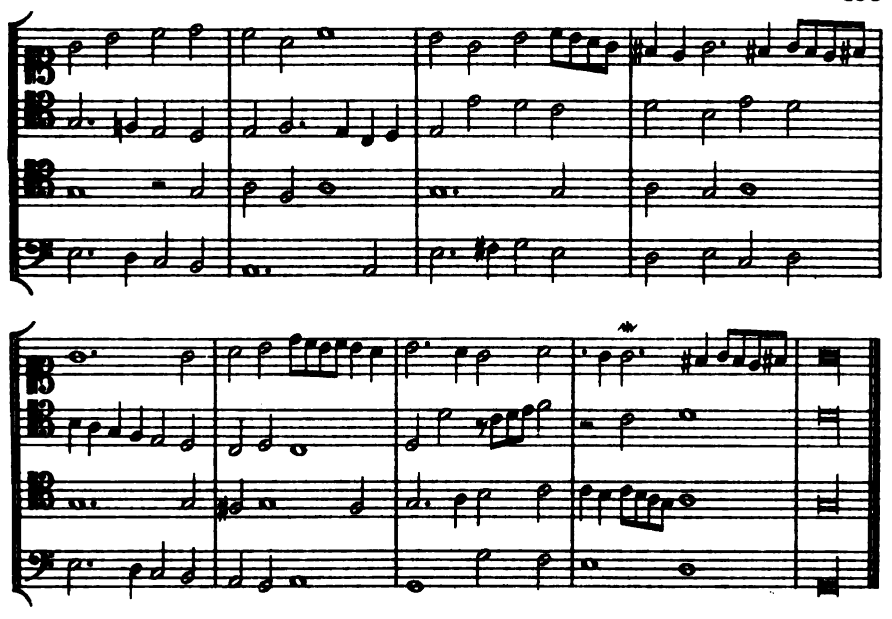
Choralis in tenore. *p.*




(h)





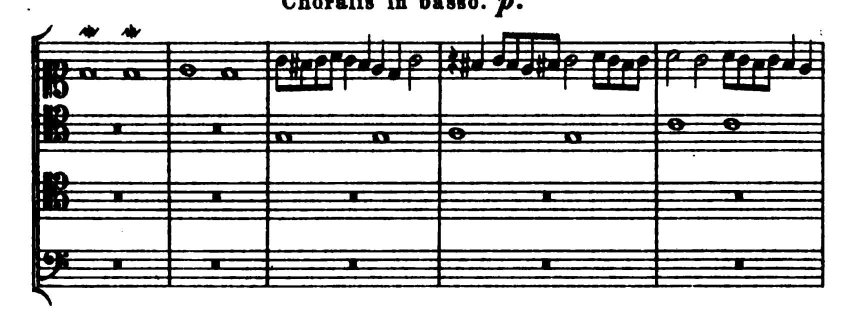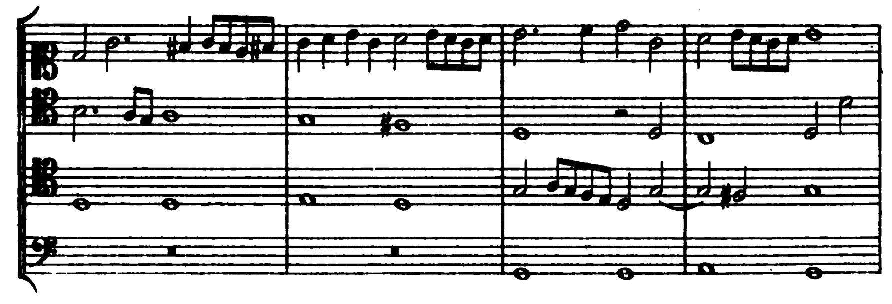


Nº 24.
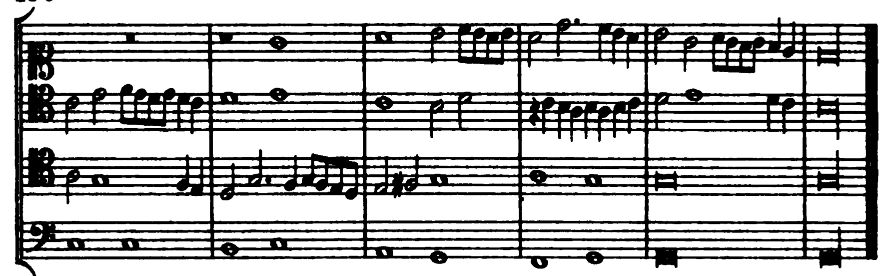
a) Sancti Spiritus assit nobis gratia.

Sequentia de sancto Spiritu.

Choralis in basso. *p*.
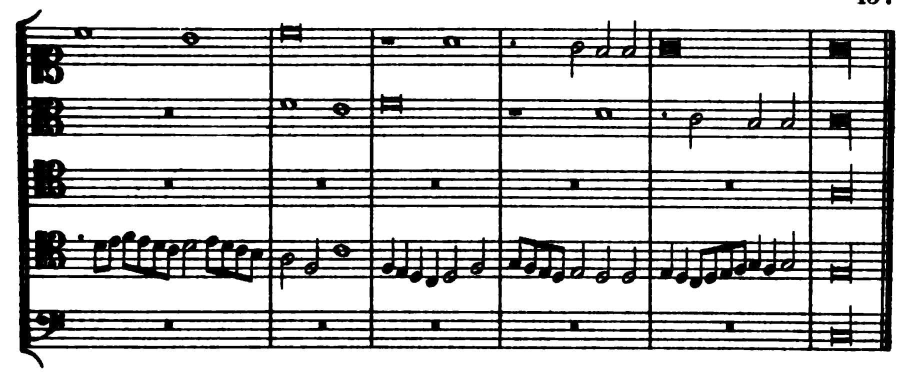






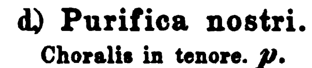
b) Expulsis inde cunctis.

Choralis in basso, alto, tenore et discantu.
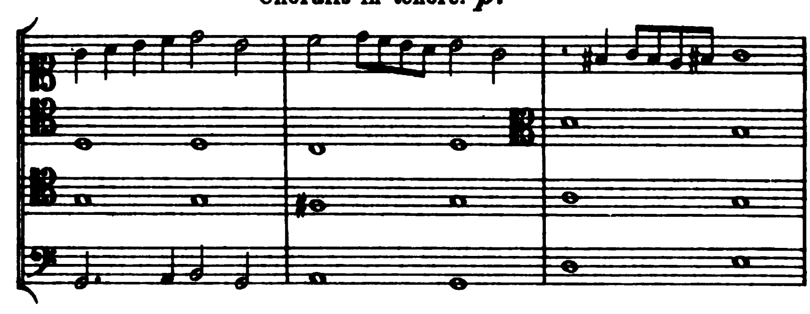


c) Infunde unctionem tuam ℟.
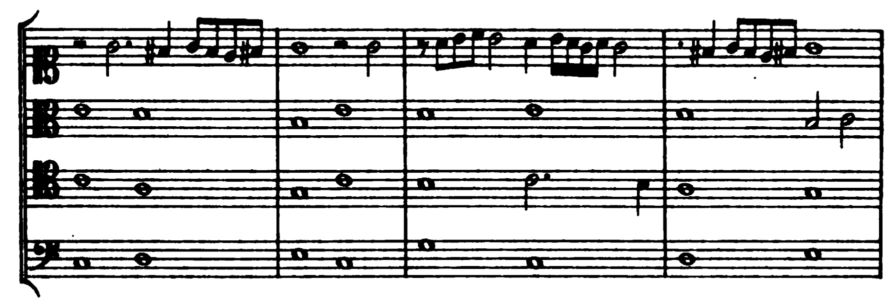
Choralis fugat in discantu et alto in quarta. *p*.
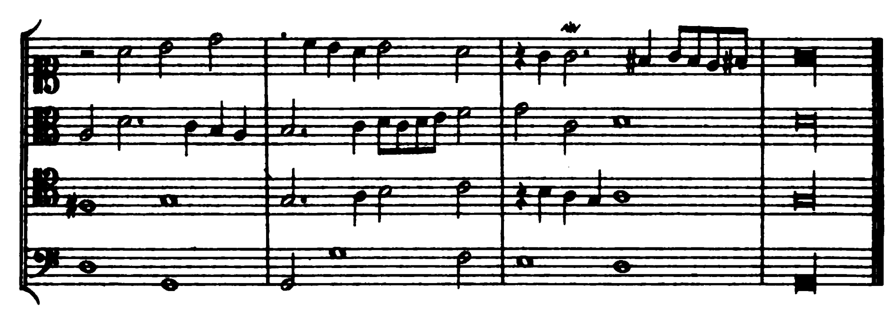


d) Purifica nostri.

Choralis in tenore. *p.*
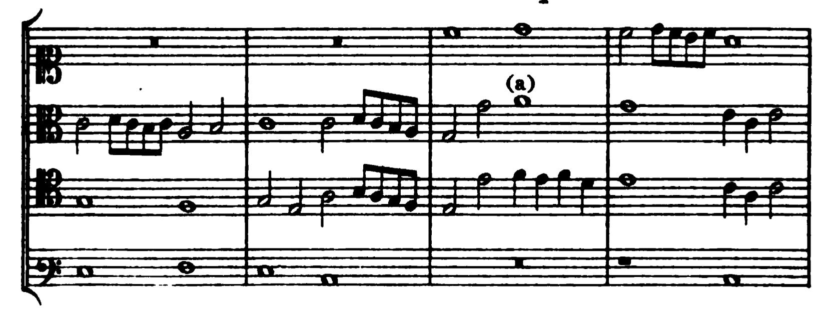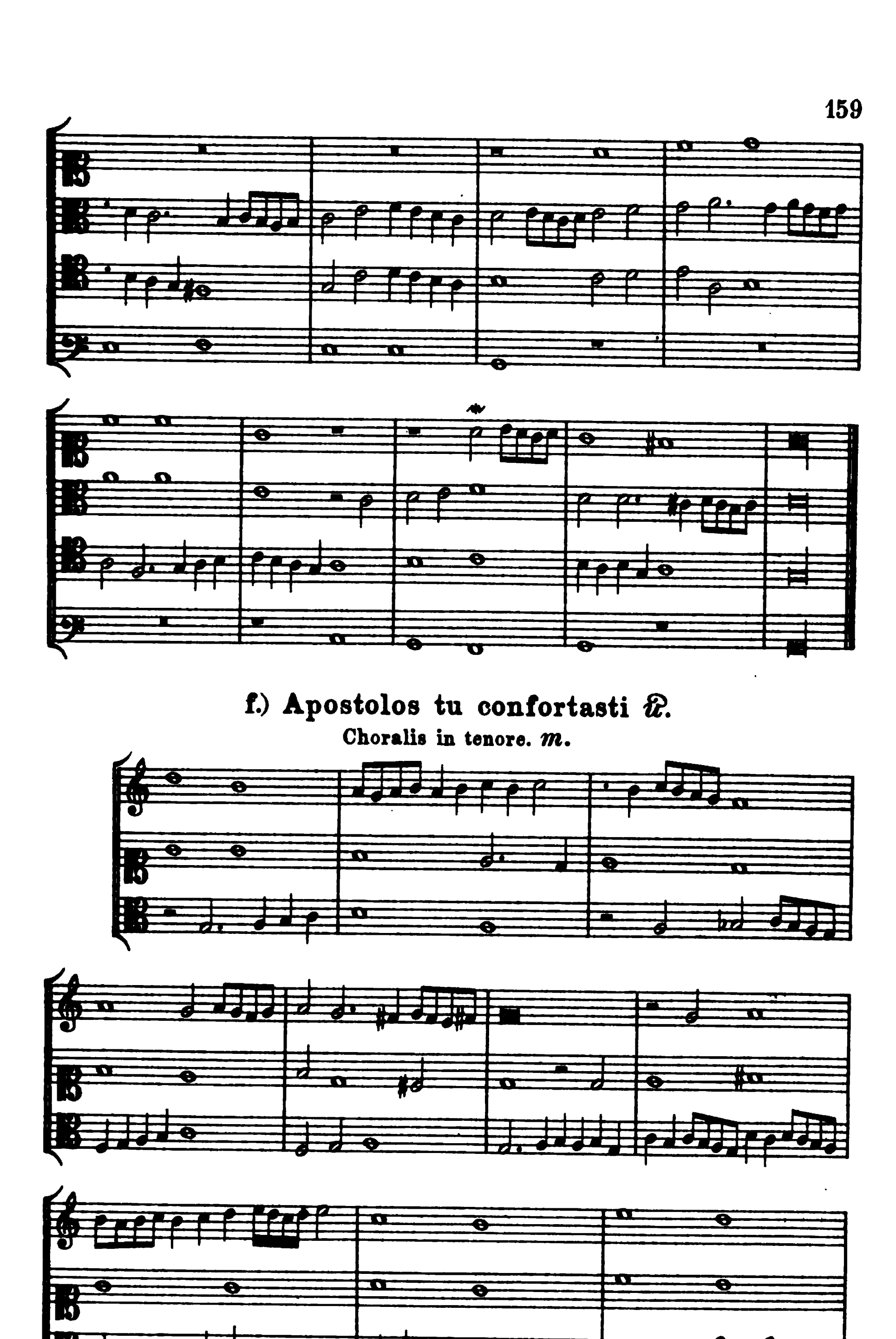






e.) Mundi cordis ℟.
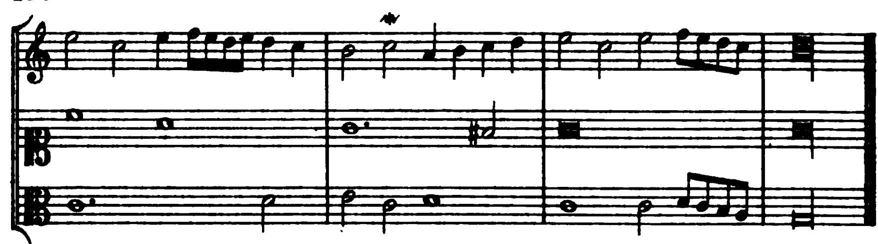
Choralis in basso et discantu. *p.*
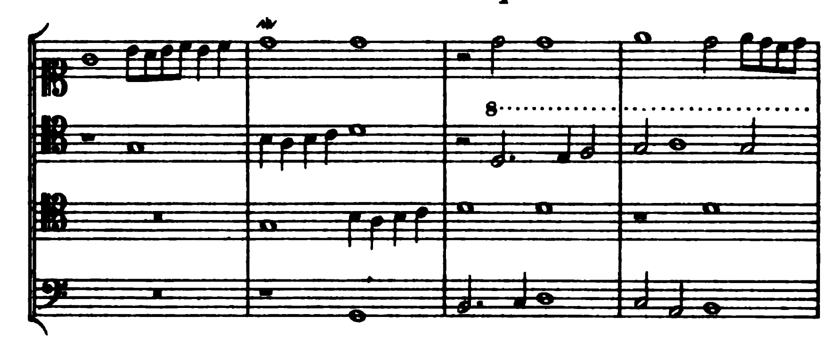




f.) Apostolos tu confortasti ℟.
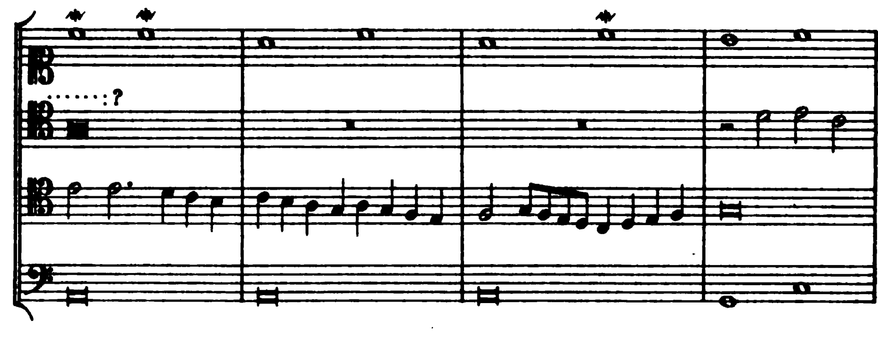
Choralis in tenore. *m.*
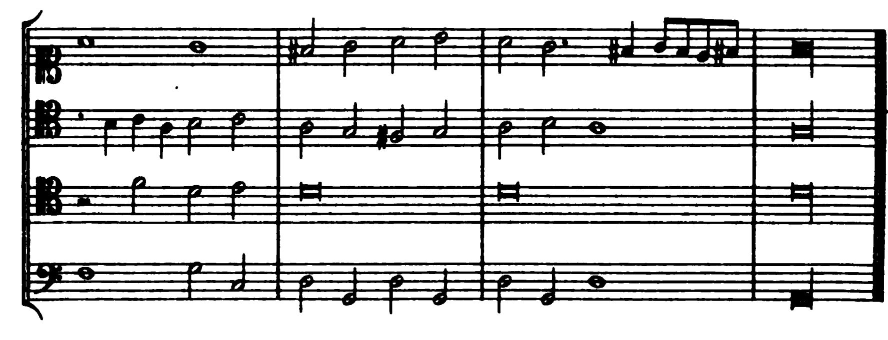


g.) Tu super aquas &c.

Choralis in discantu. *p.*
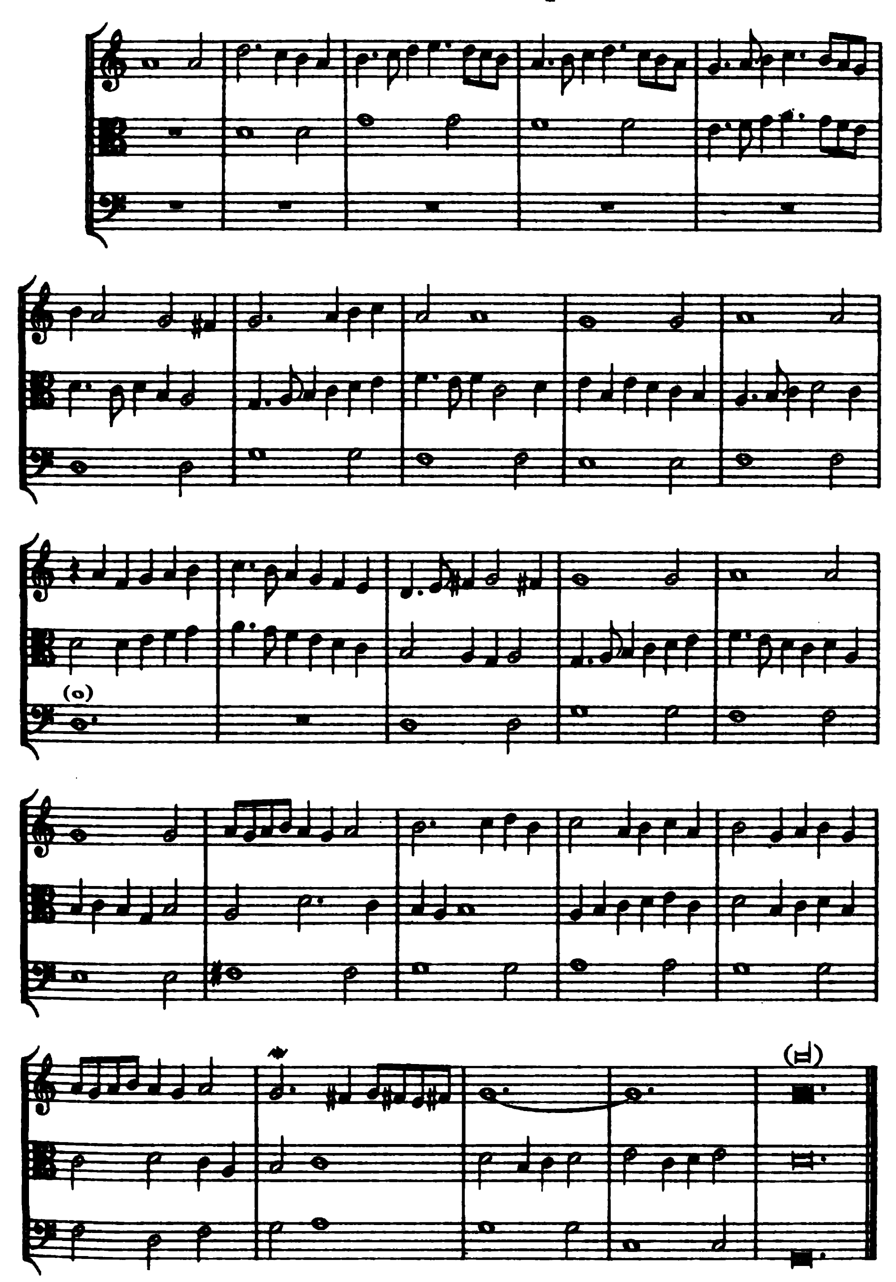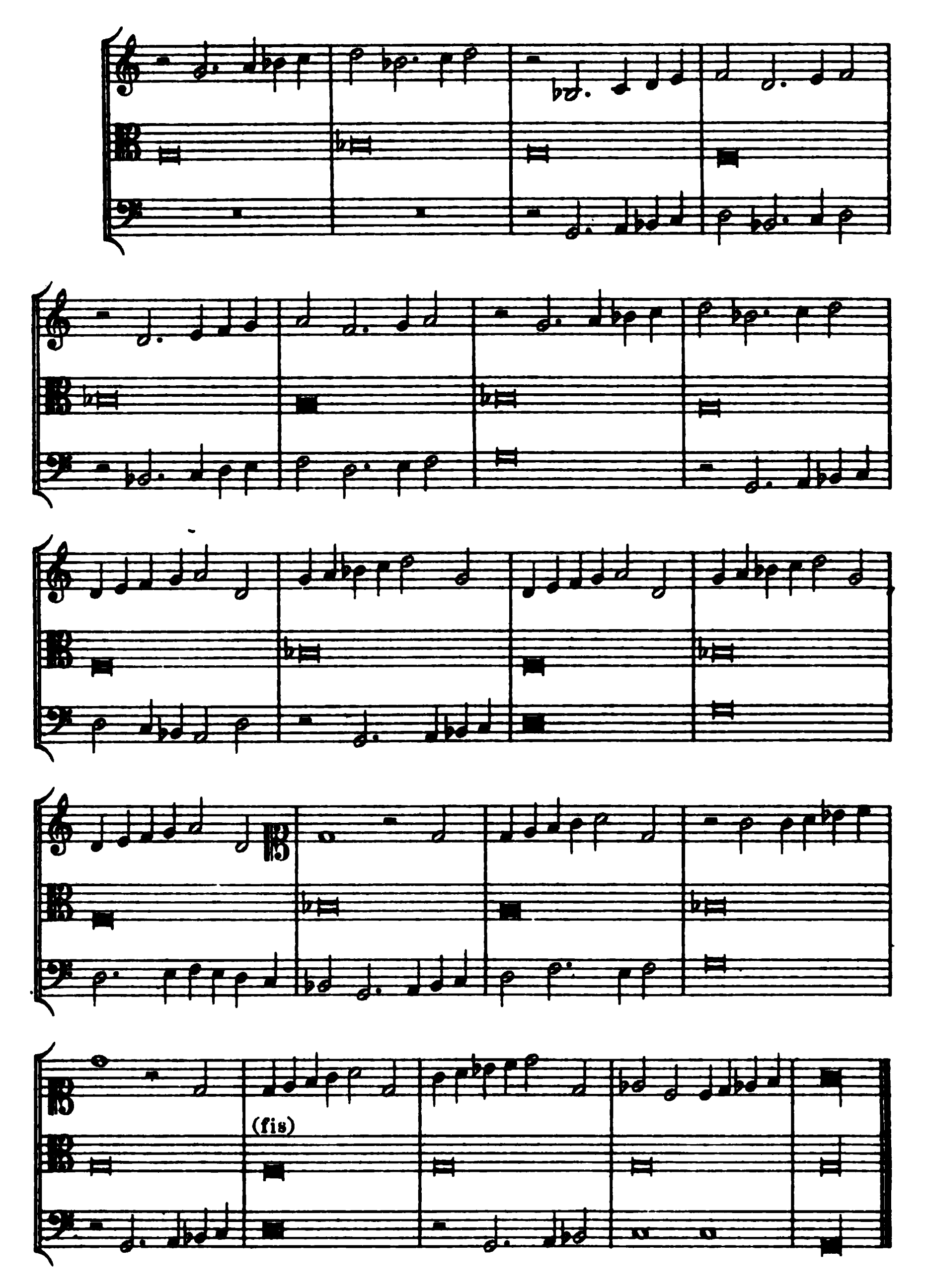






h.) Tu aspirando ℟.

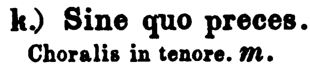
Choralis in basso. *p.*



i) Idolatras ad cultum R̸.
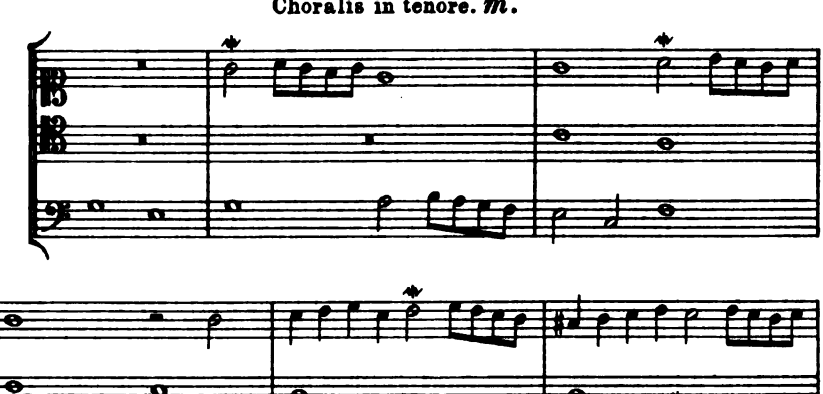
Choralis in tenore. m.
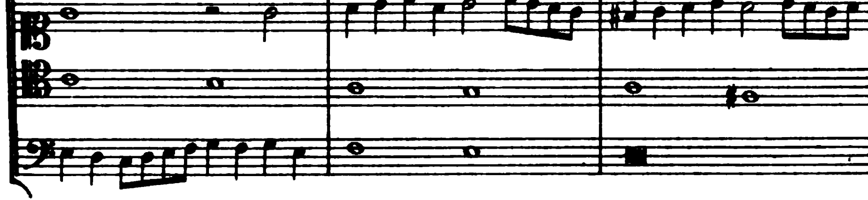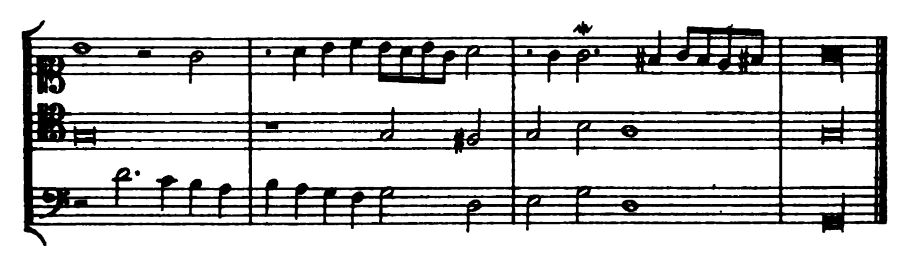




k.) Sine quo preces.

Choralis in tenore. *m.*

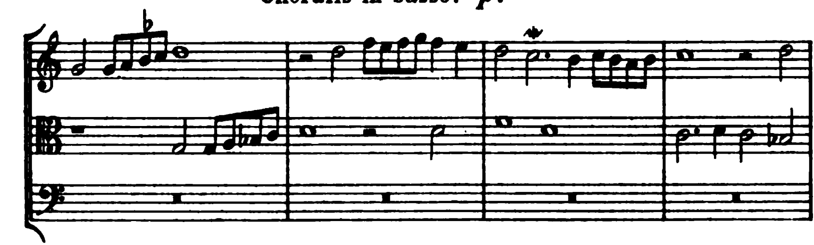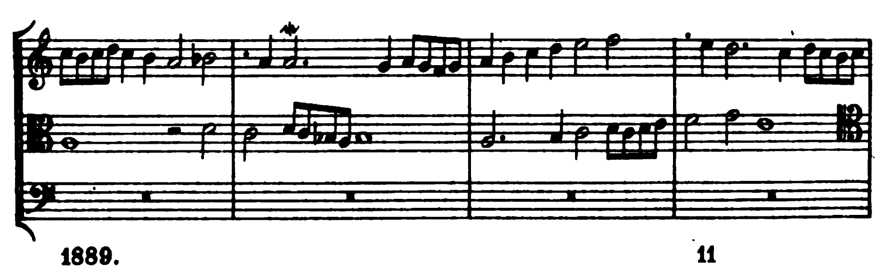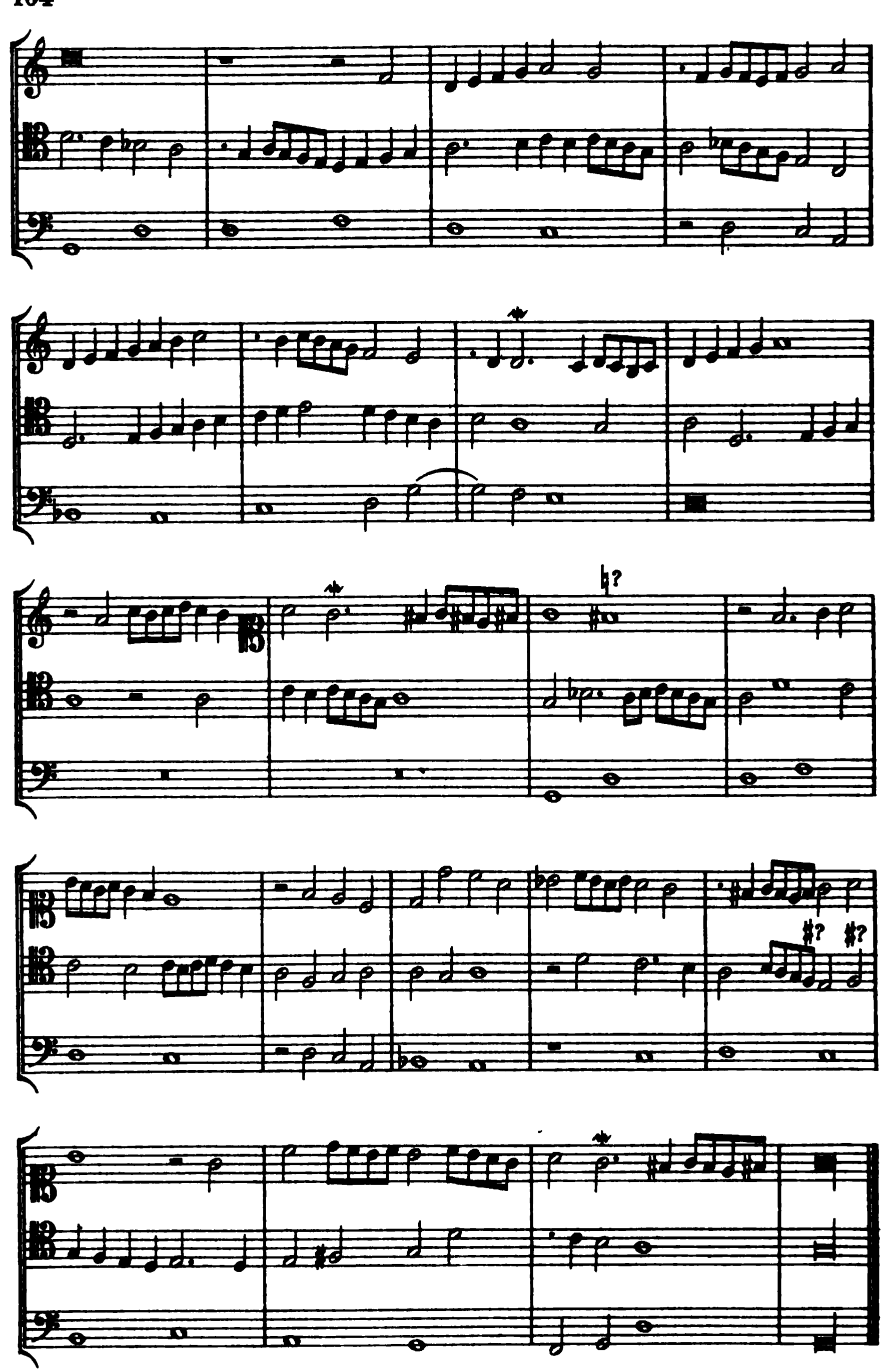






l.) Ipse hodie Apostolos Christi ℟.

Choralis in basso. *p.*
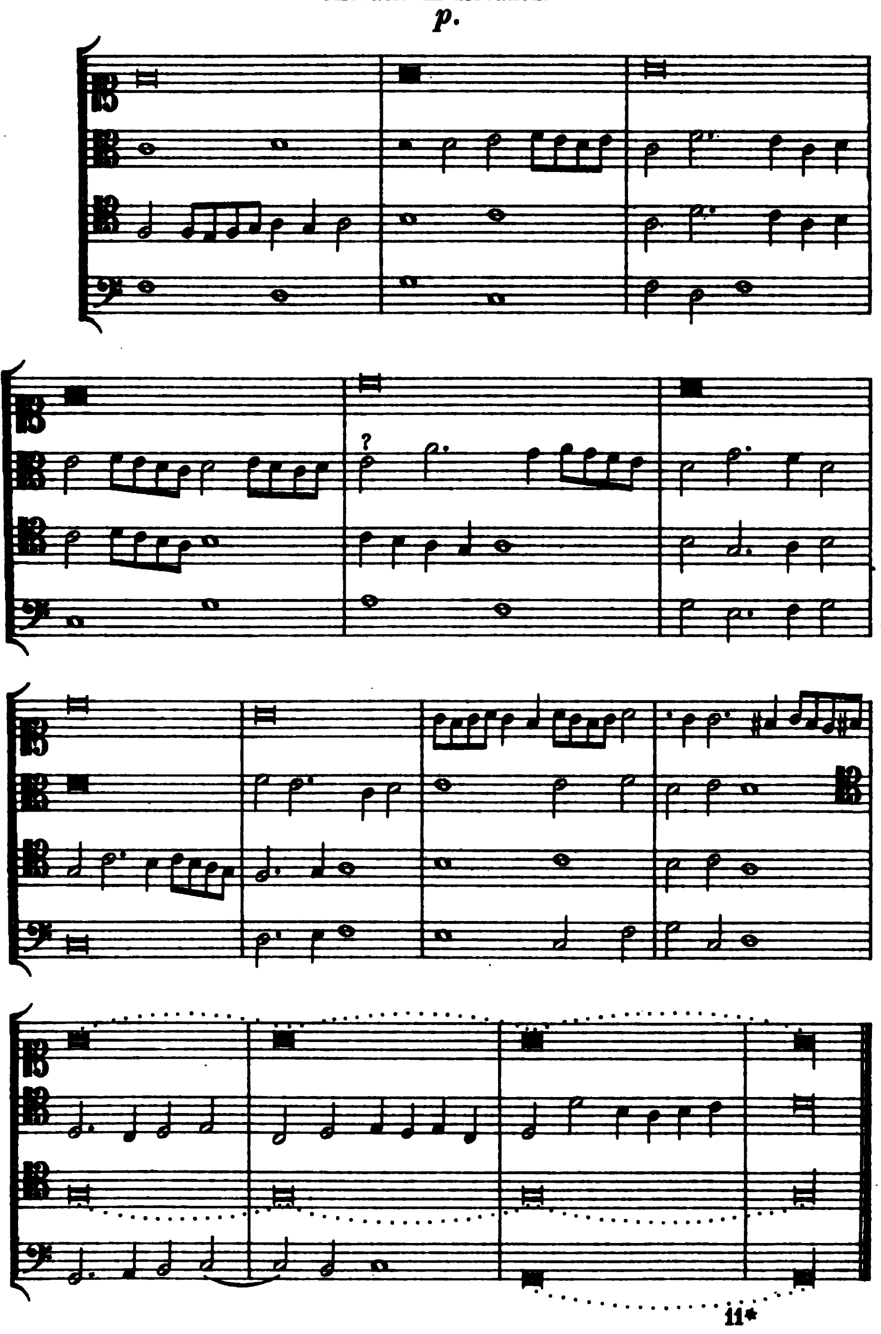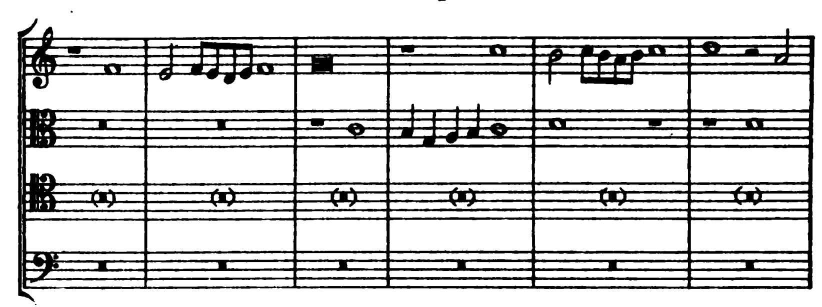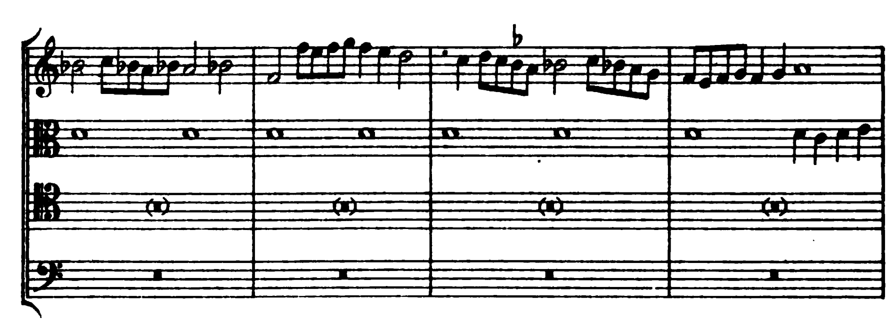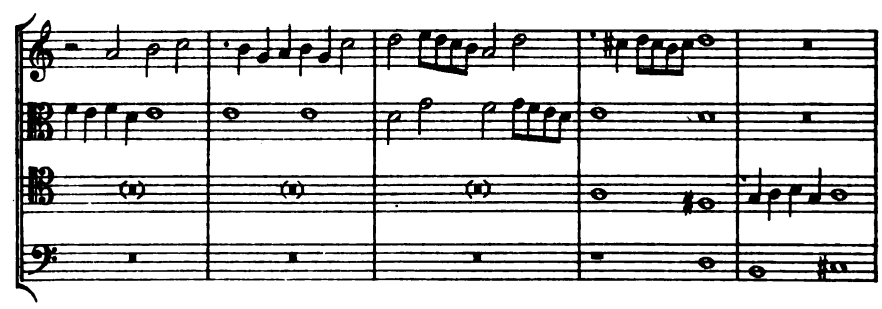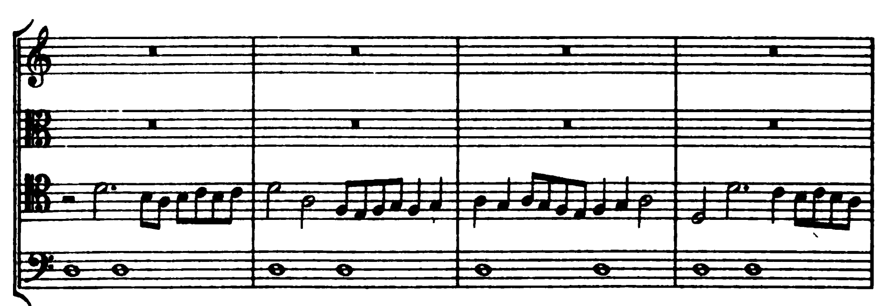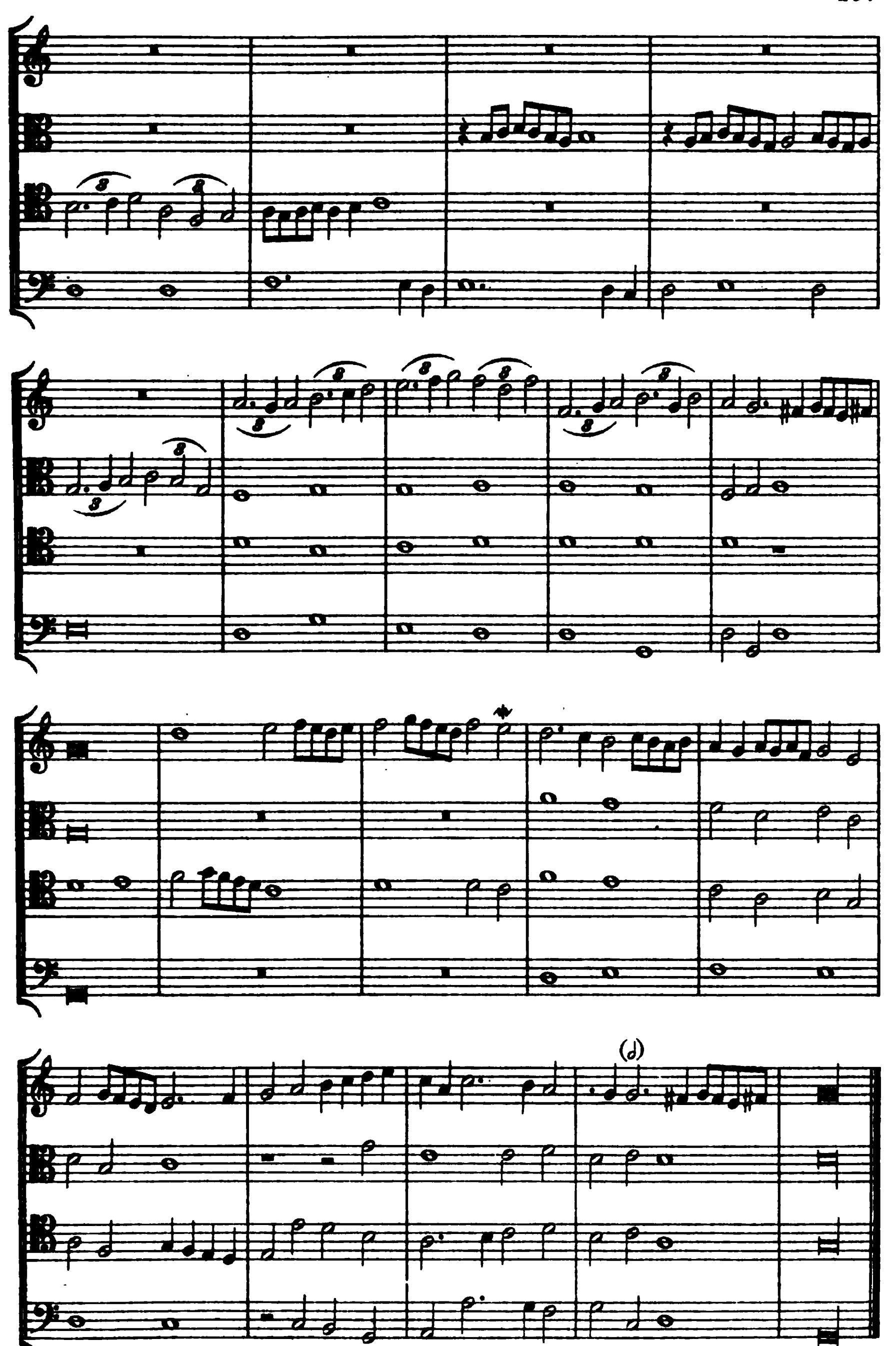






m.) Sancti Spiritus assit nobis gratia.

Choralis in discantu.



Nº 26.
Gloria Patri ℟.
Septimi toni. *p*.
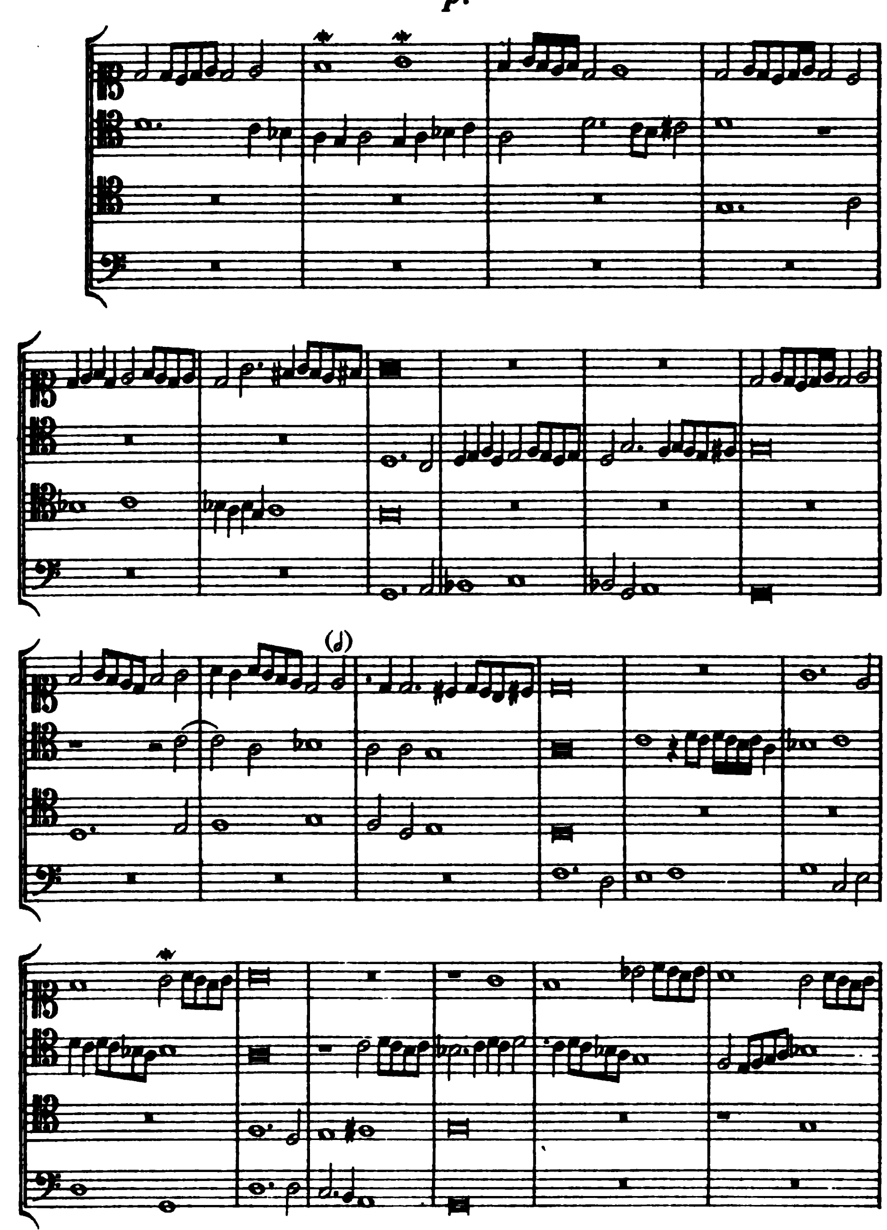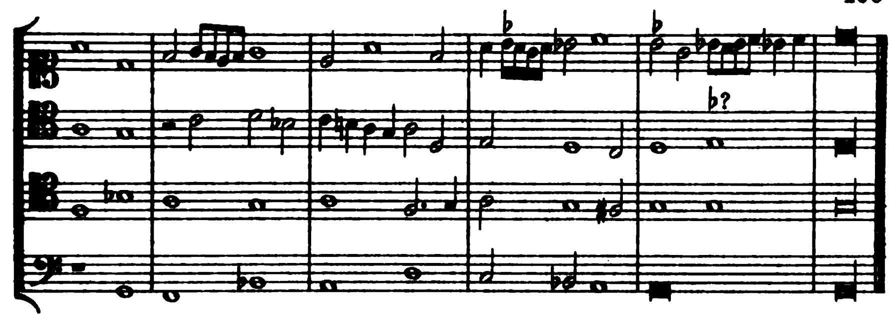






(d)

Nº 27.

a.) Natus ante secula ℟.

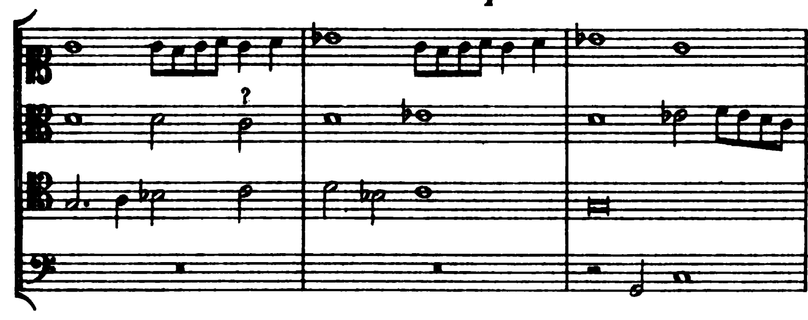
In nativitate domini sequentia.
Choralis in tenore et aliis vocibus.
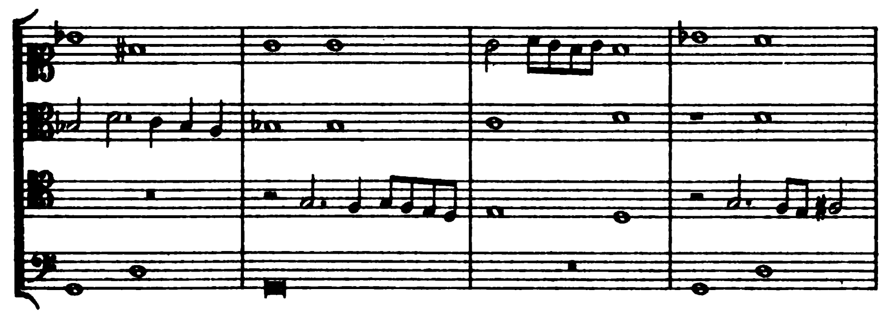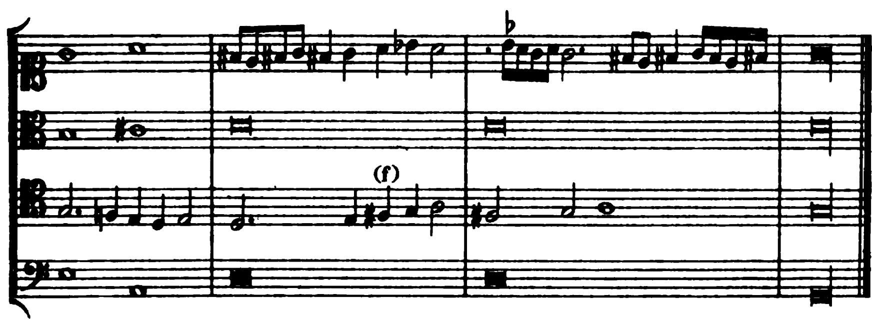




b.) Per quem dies et horae ℟.

Choralis in discantu. *p*.
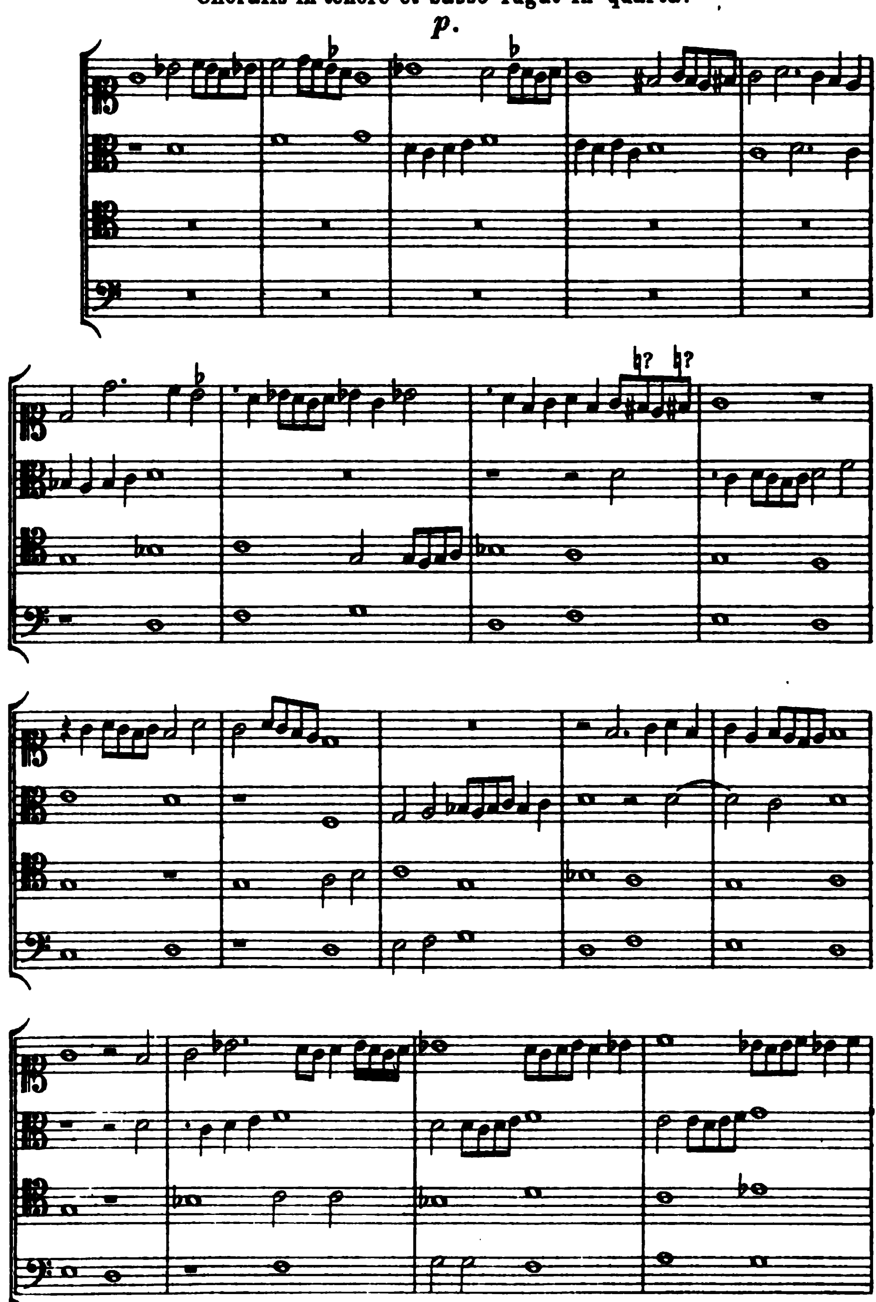




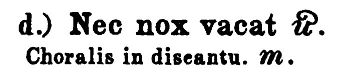


c.) Hic corpus assumpserat ℟.

Choralis in tenore et basso fugat in quarta.
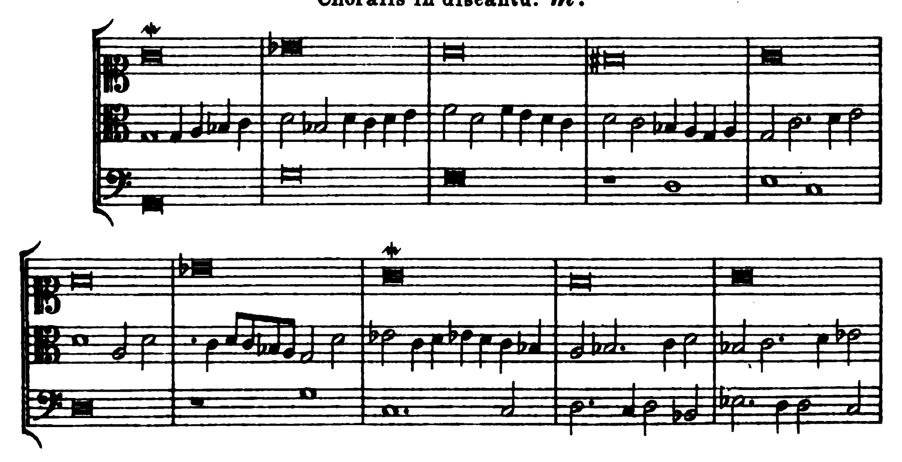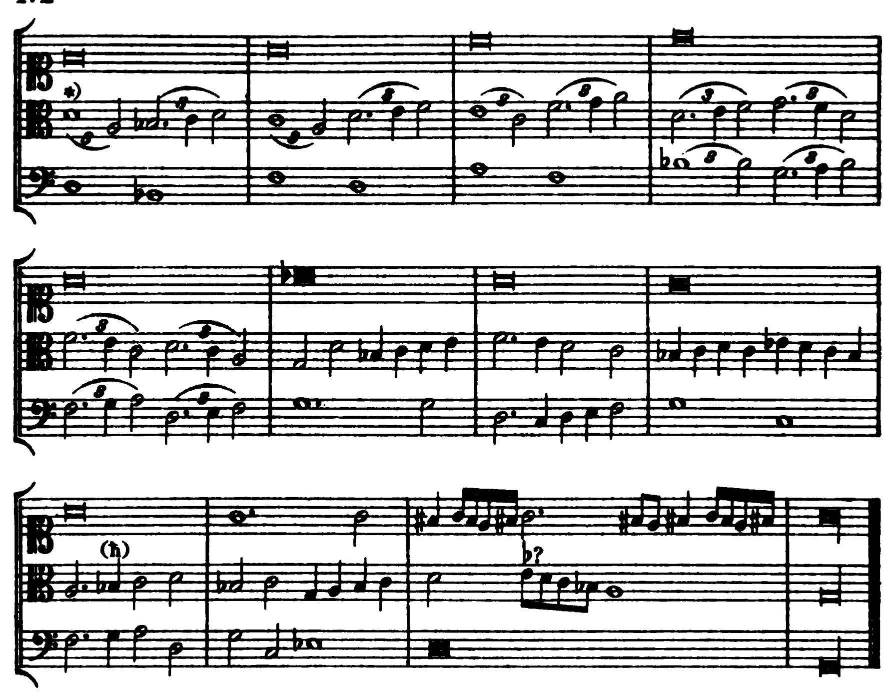


(fis)



d.) Nec nox vacat ℟.

Choralis in discantu. *m*.
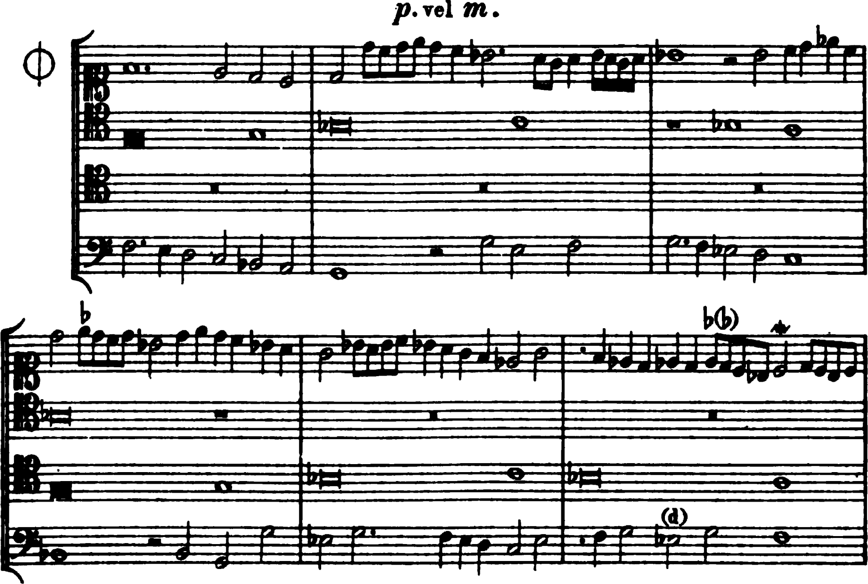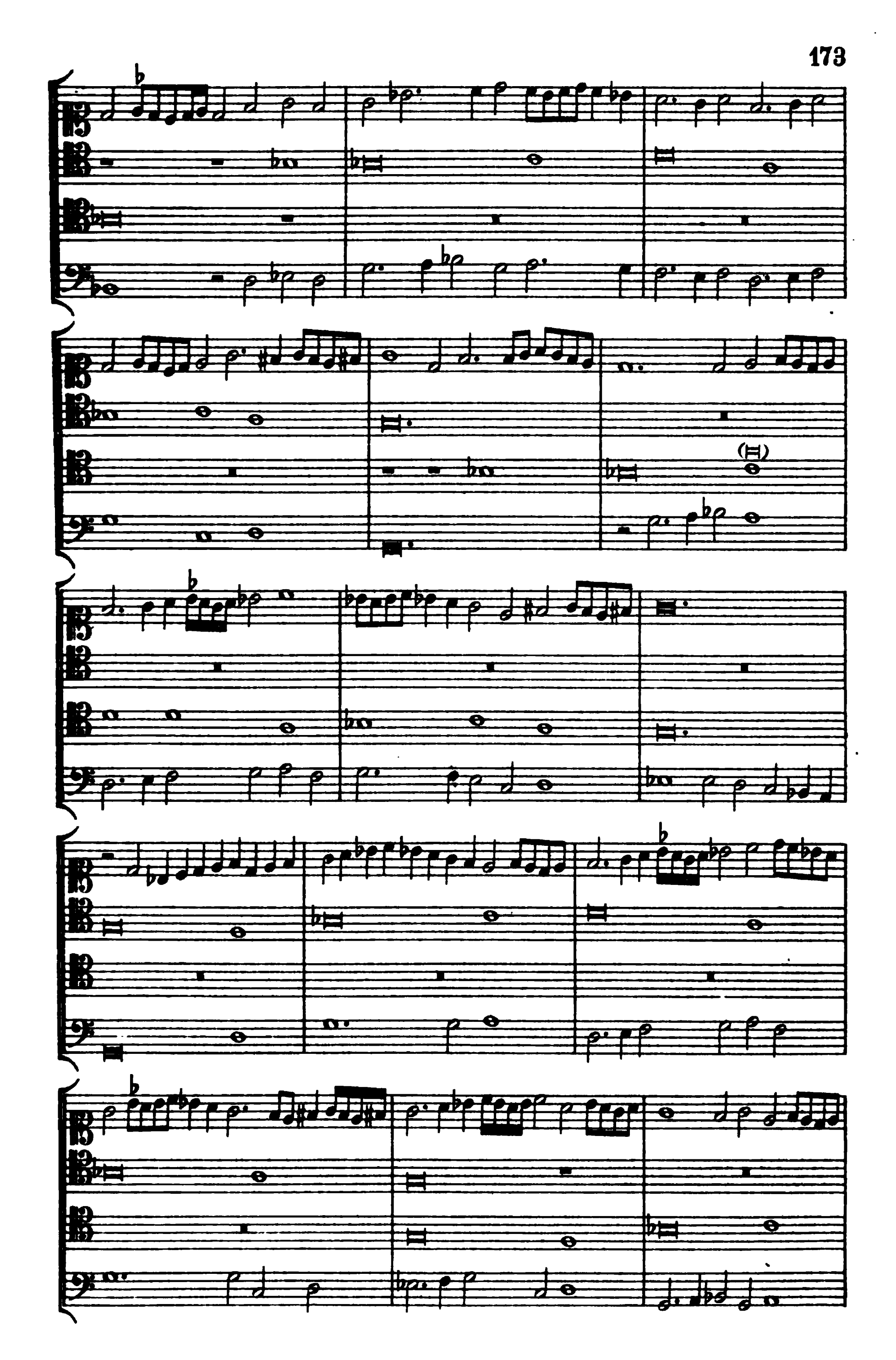




e.) Gaude Dei genitrix ℟.
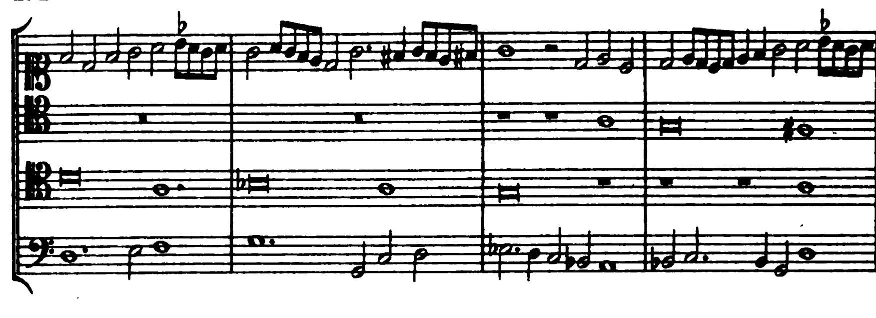
Choralis fugat in unisono utriusque tenoris.

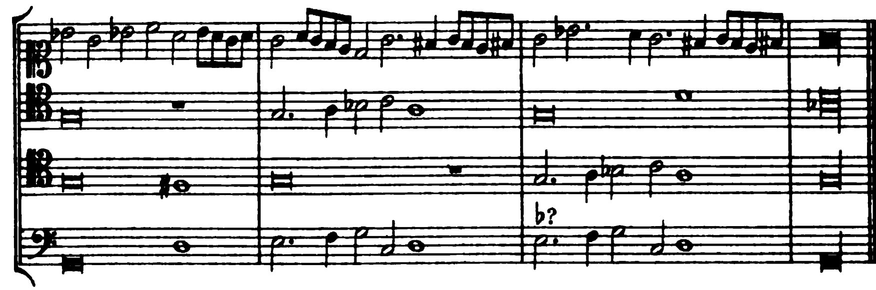
***p.* vel *m*.**



*) Der Rhythmuswechsel ist hier wie später im Bass in der Handschrift durch 3 angedeutet.

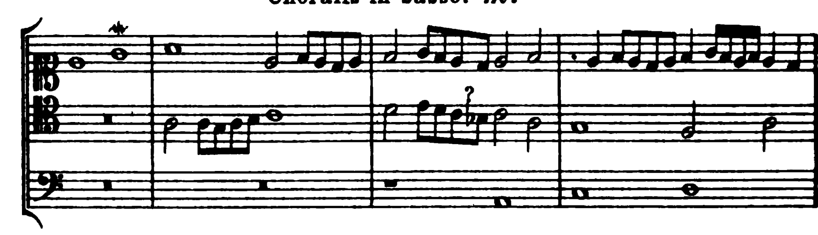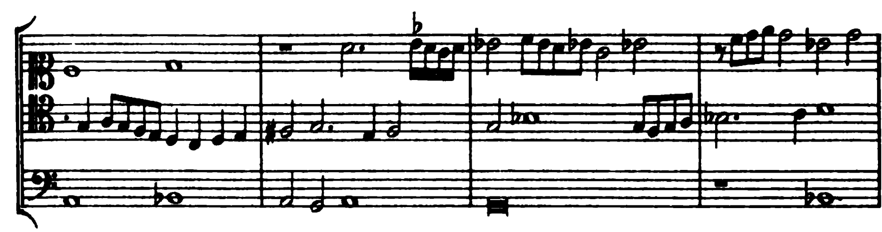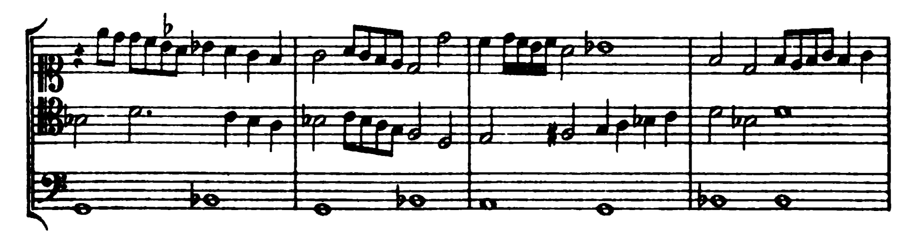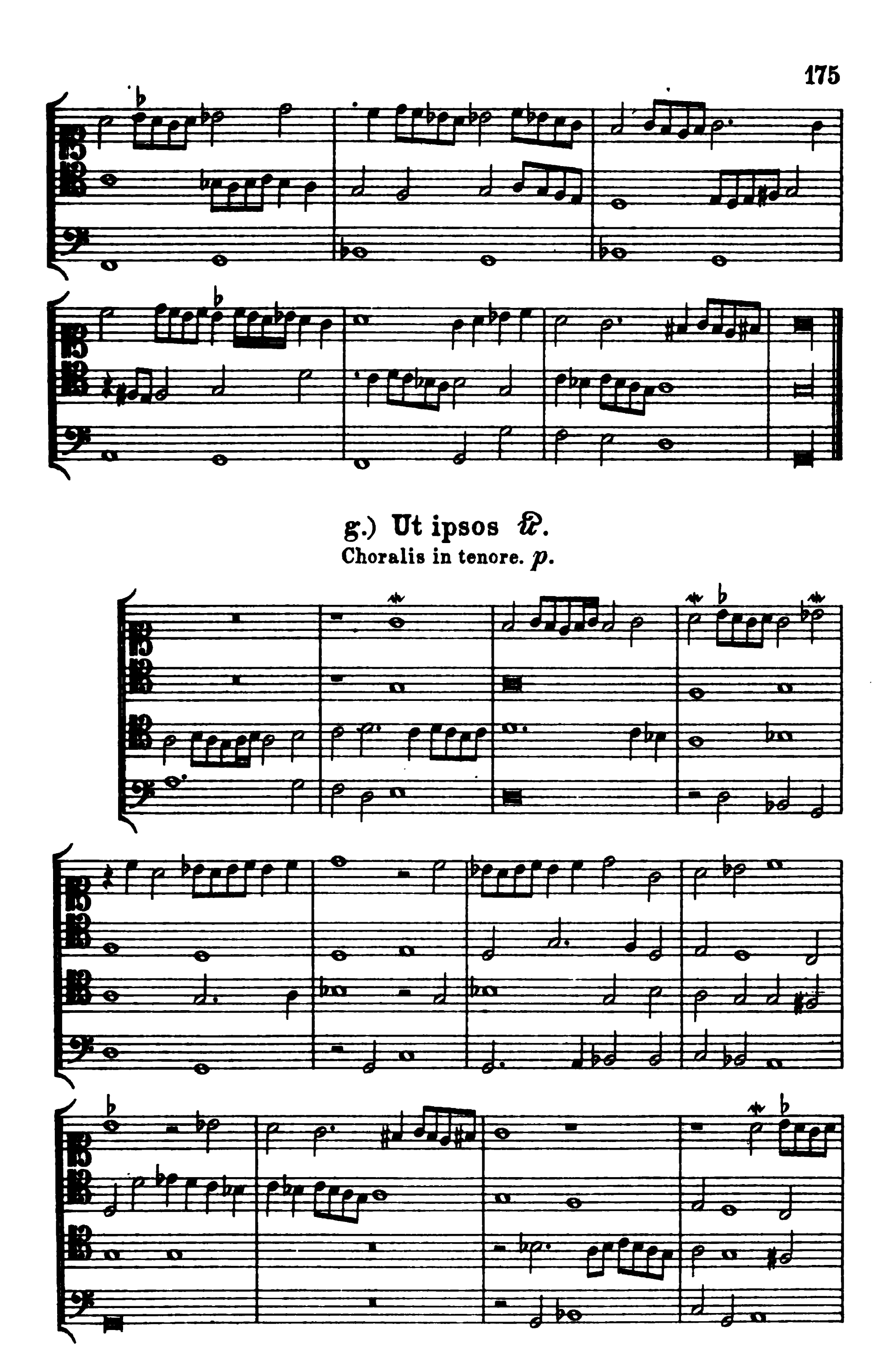






f.) Et quorum ℟.
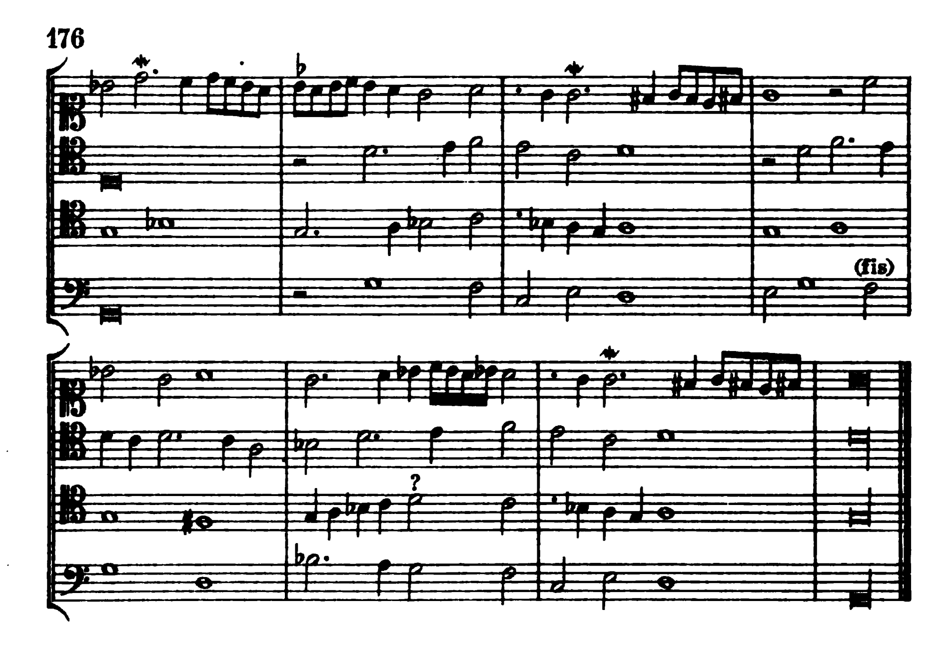
Choralis in basso. *m.*
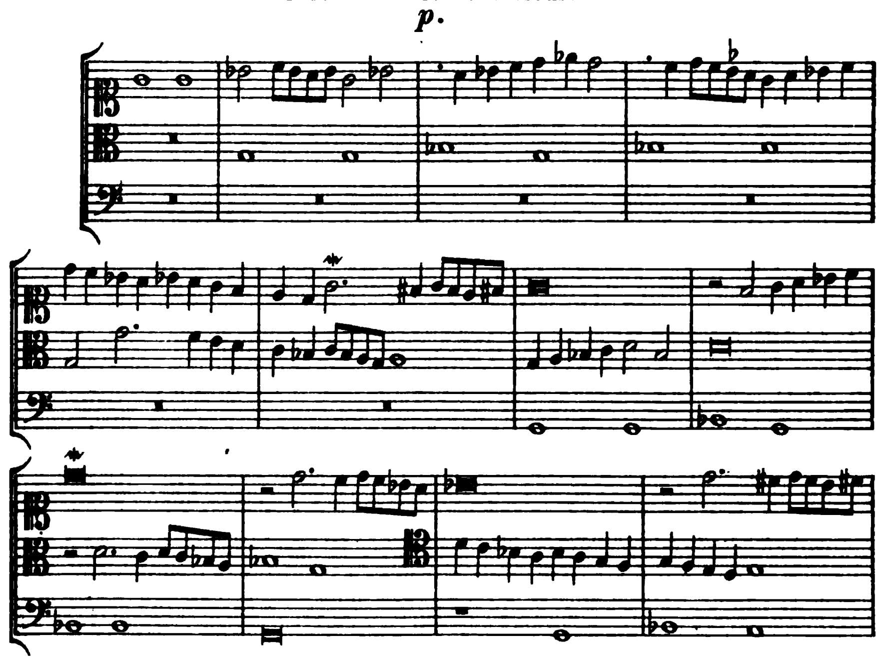







g.) Ut ipsos ℟.
Choralis in tenore. p.
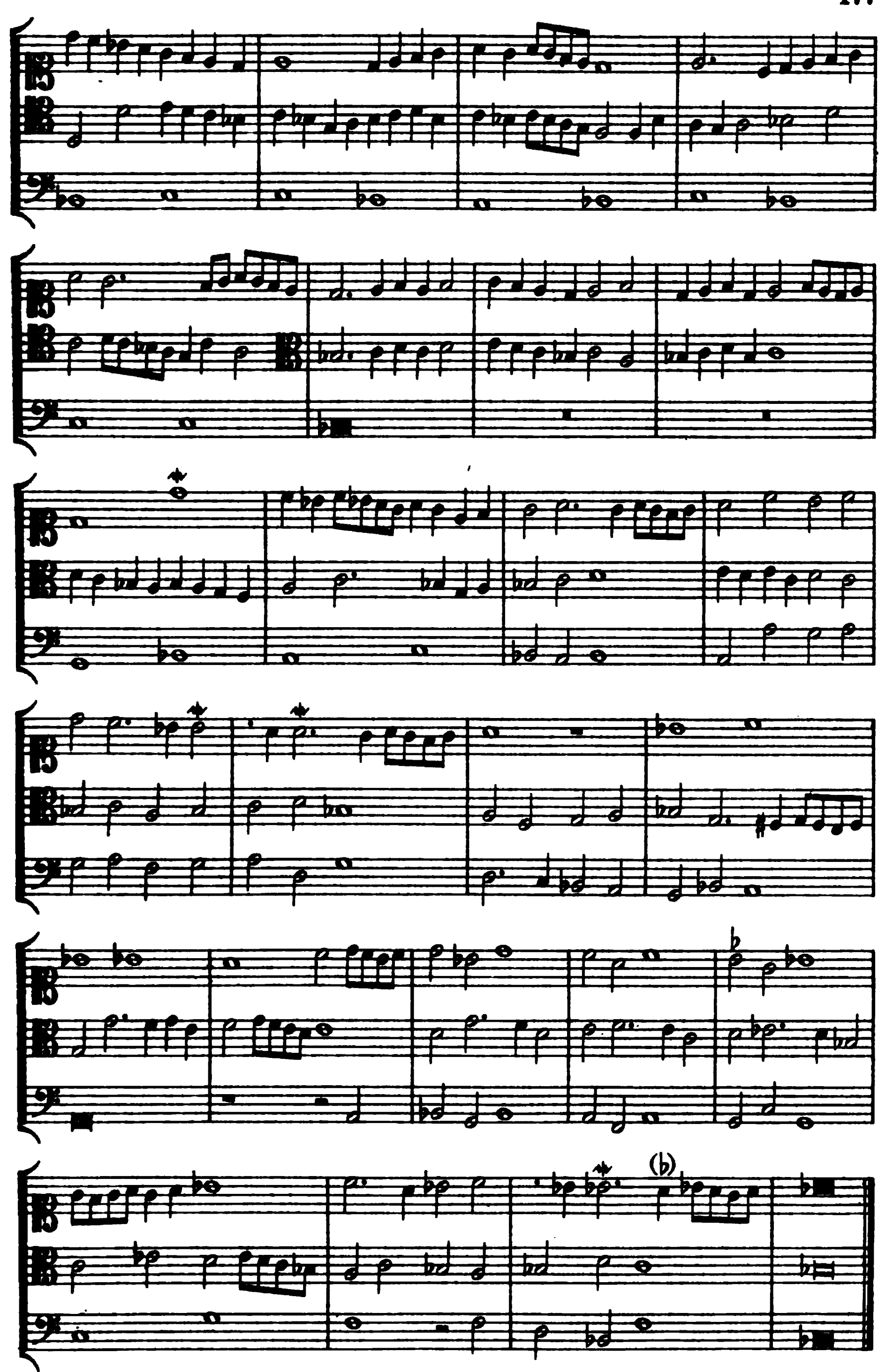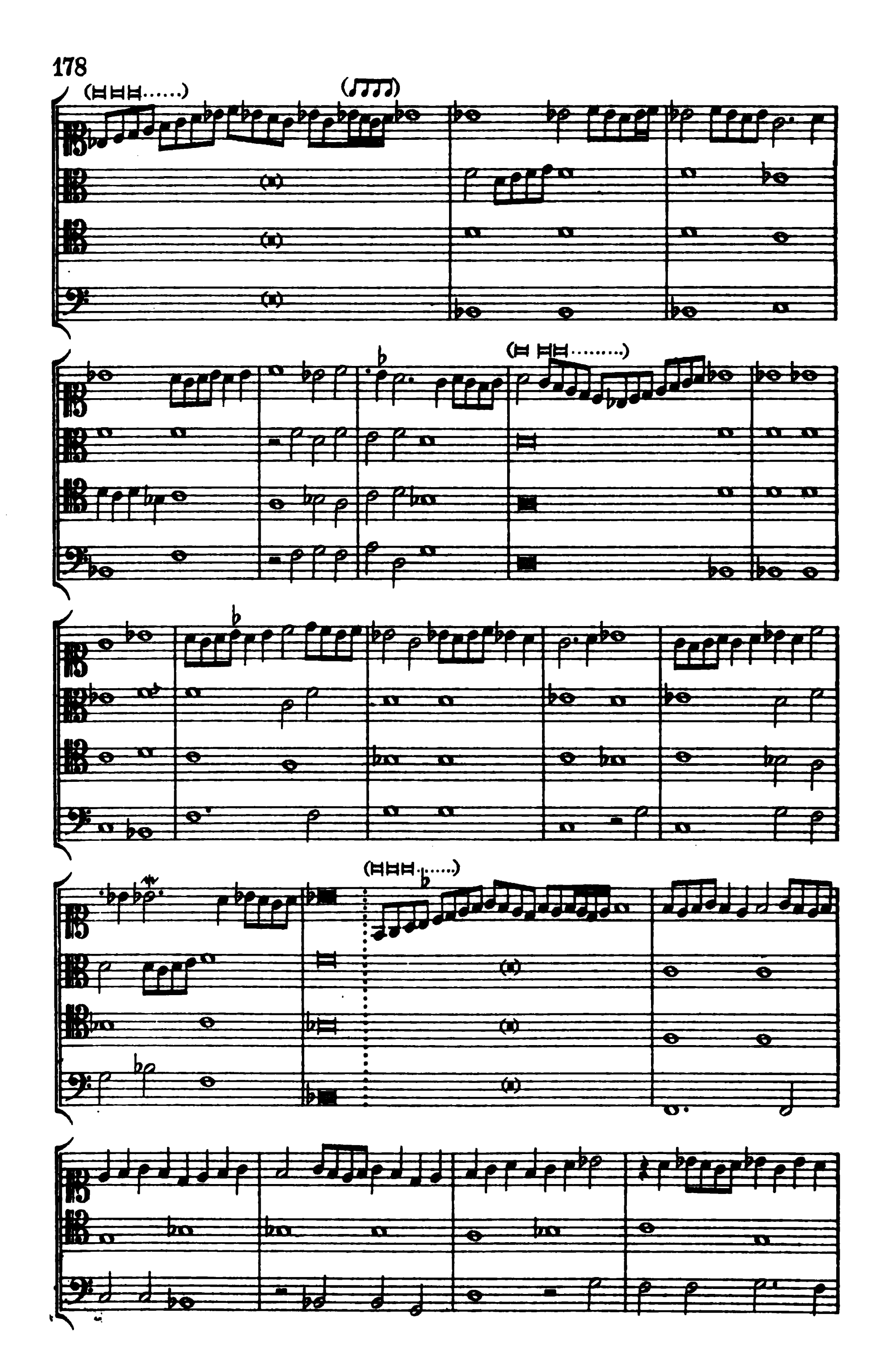


Nº 28.
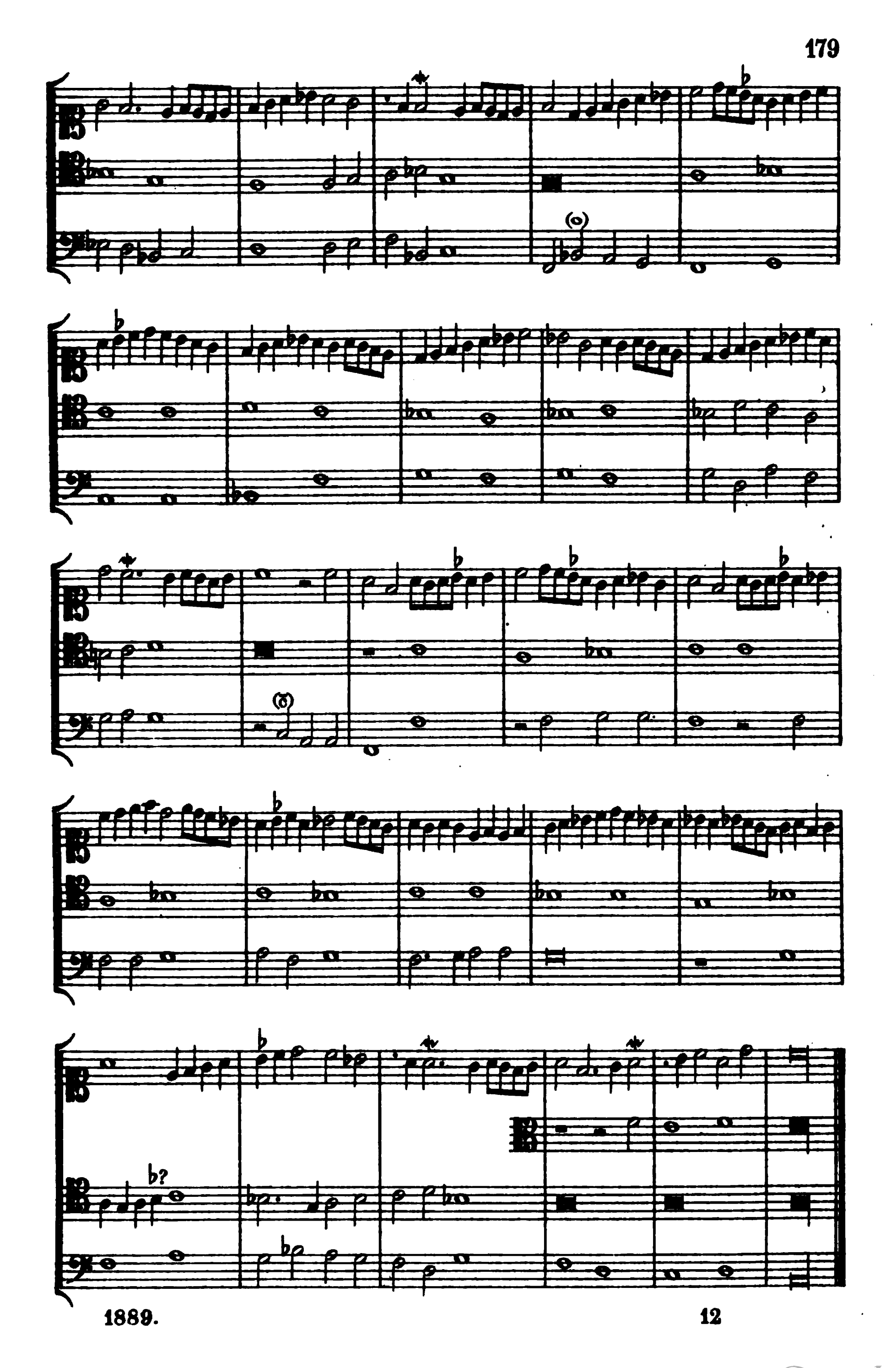
Resurrexi et adhuc tecum sum ℟.

Introitus in resurrectione Domini.
Choralis in omnibus vocibus.
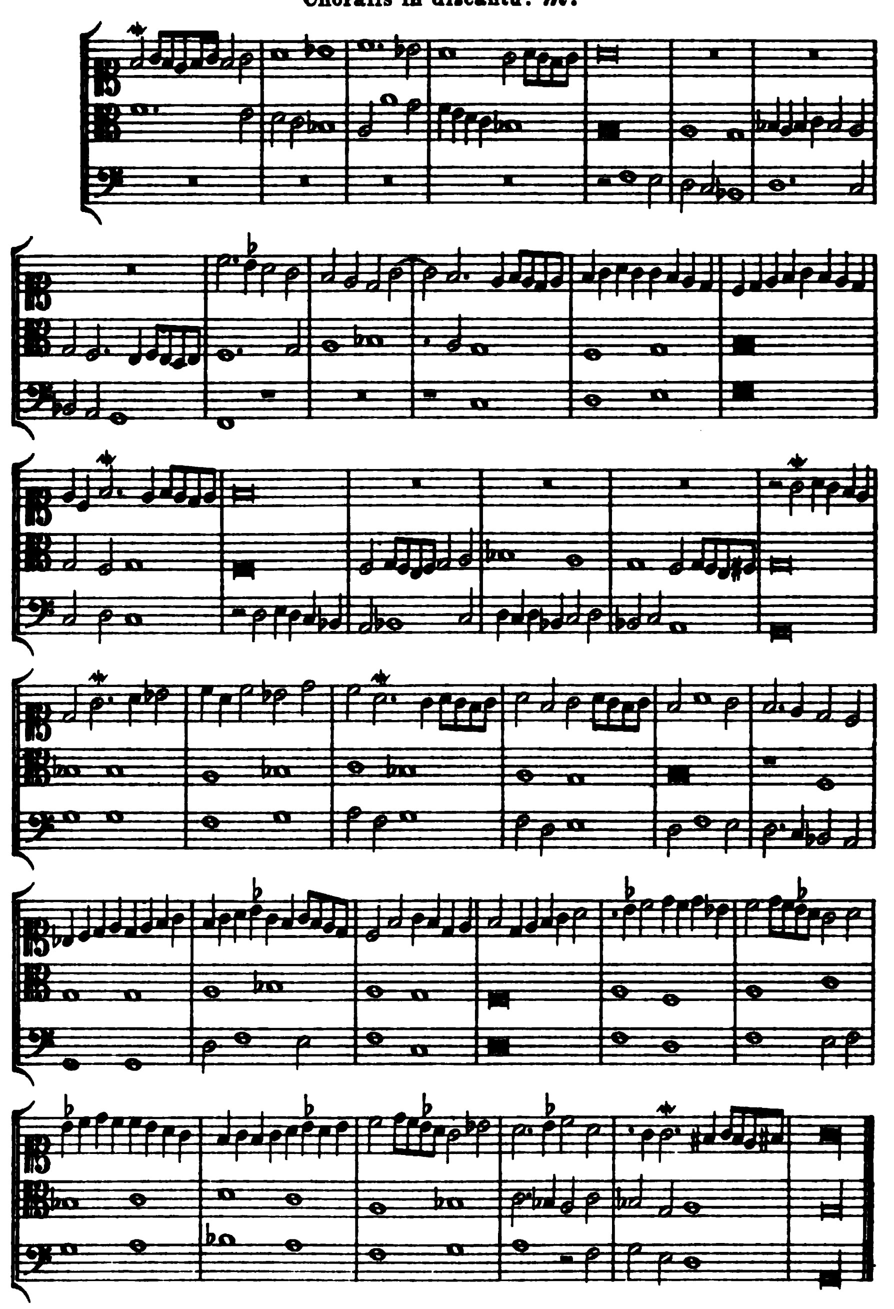








Nº 31.
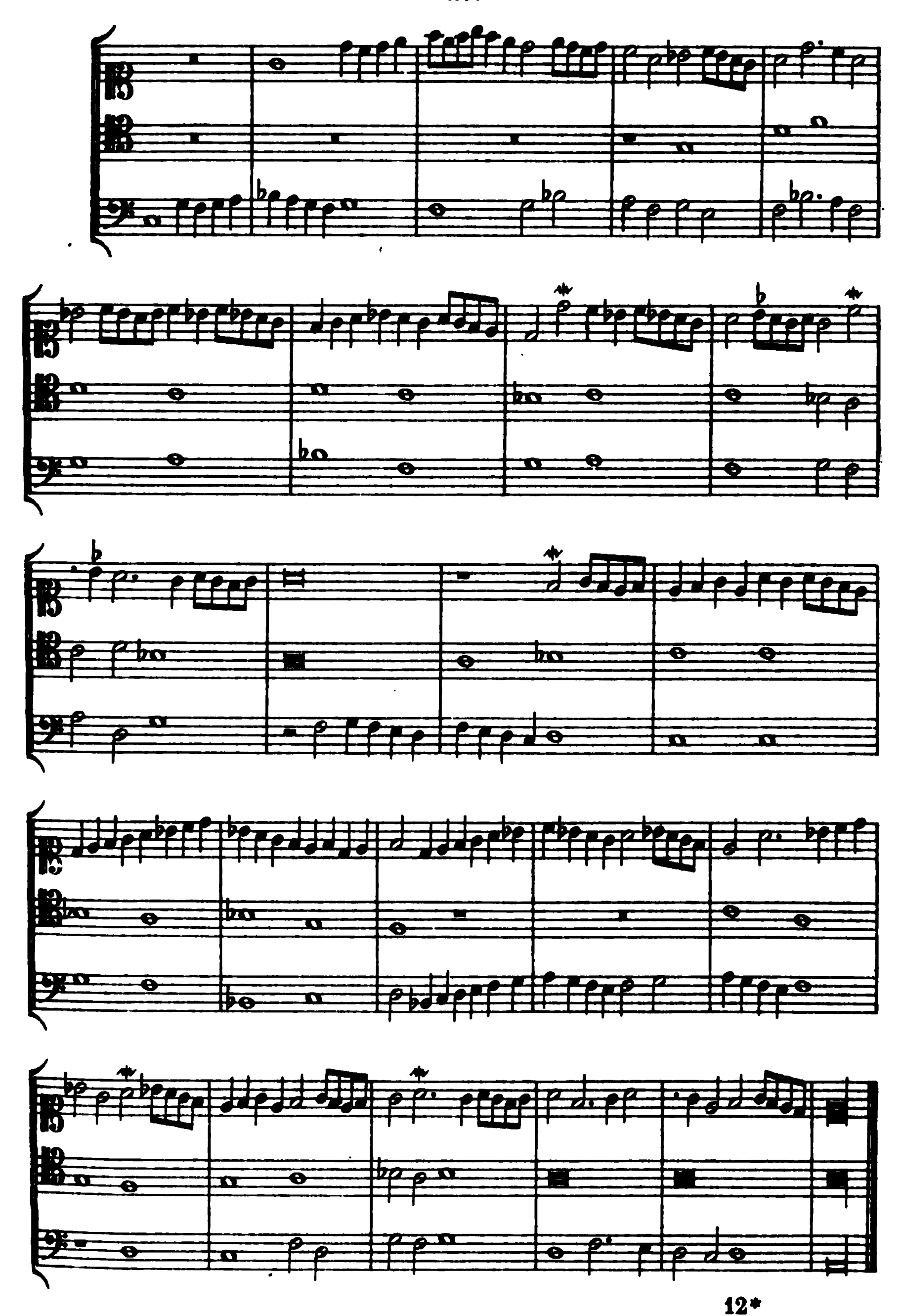
a.) Et in terra, paschale. (Vergl. S. 17, Anm. 2.)

Choralis in discantu. *m.*
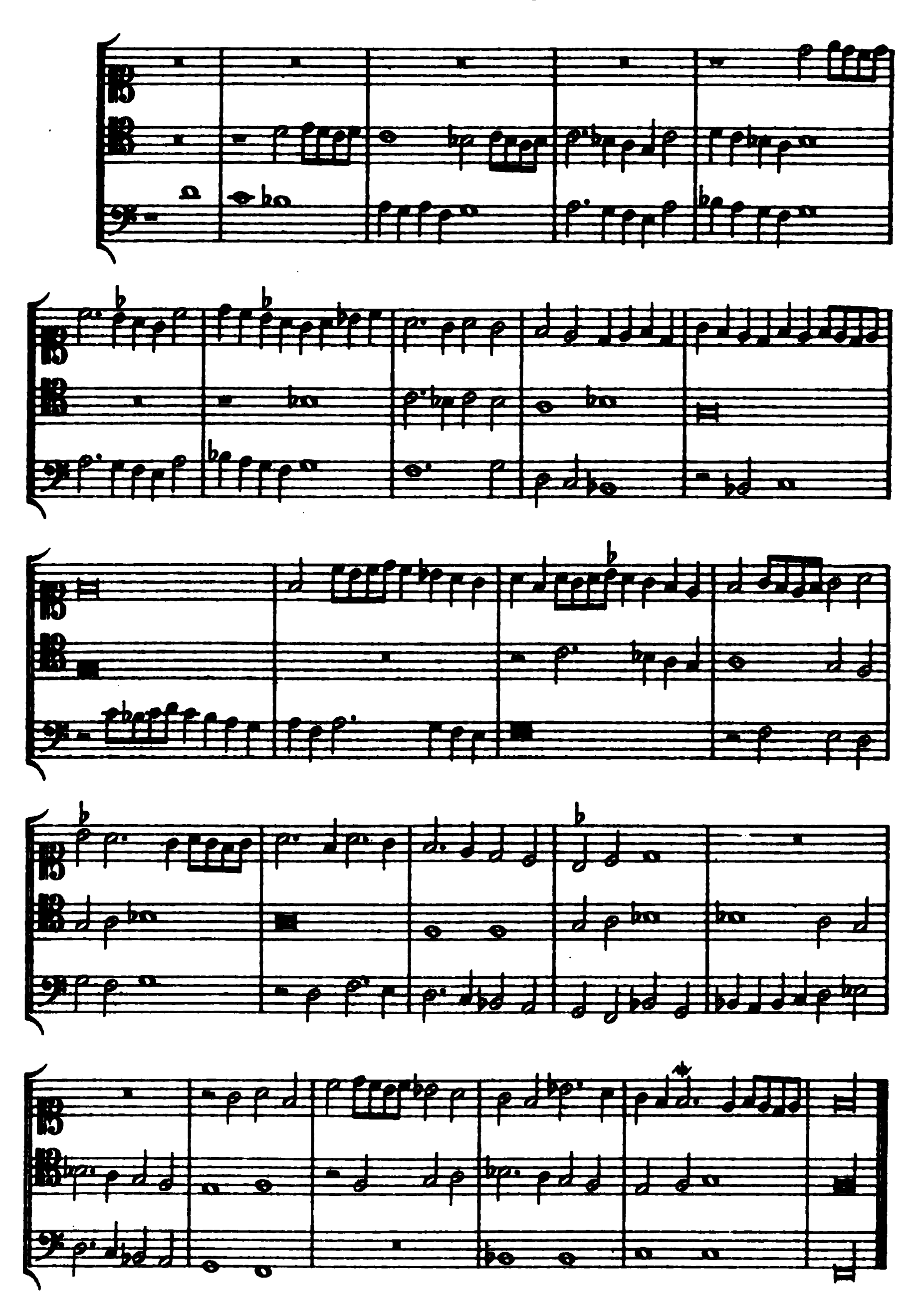


b.) Domine Deus rex coelestis.

m.
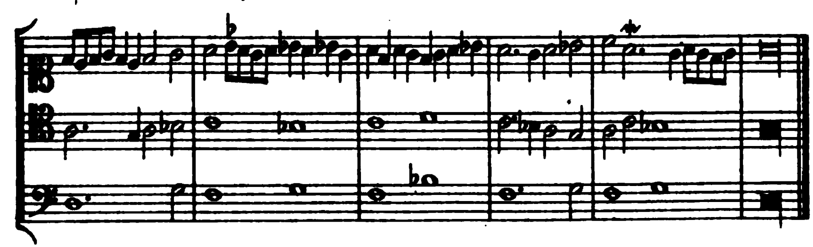


c.) Domine Deus agnus Dei ℟.
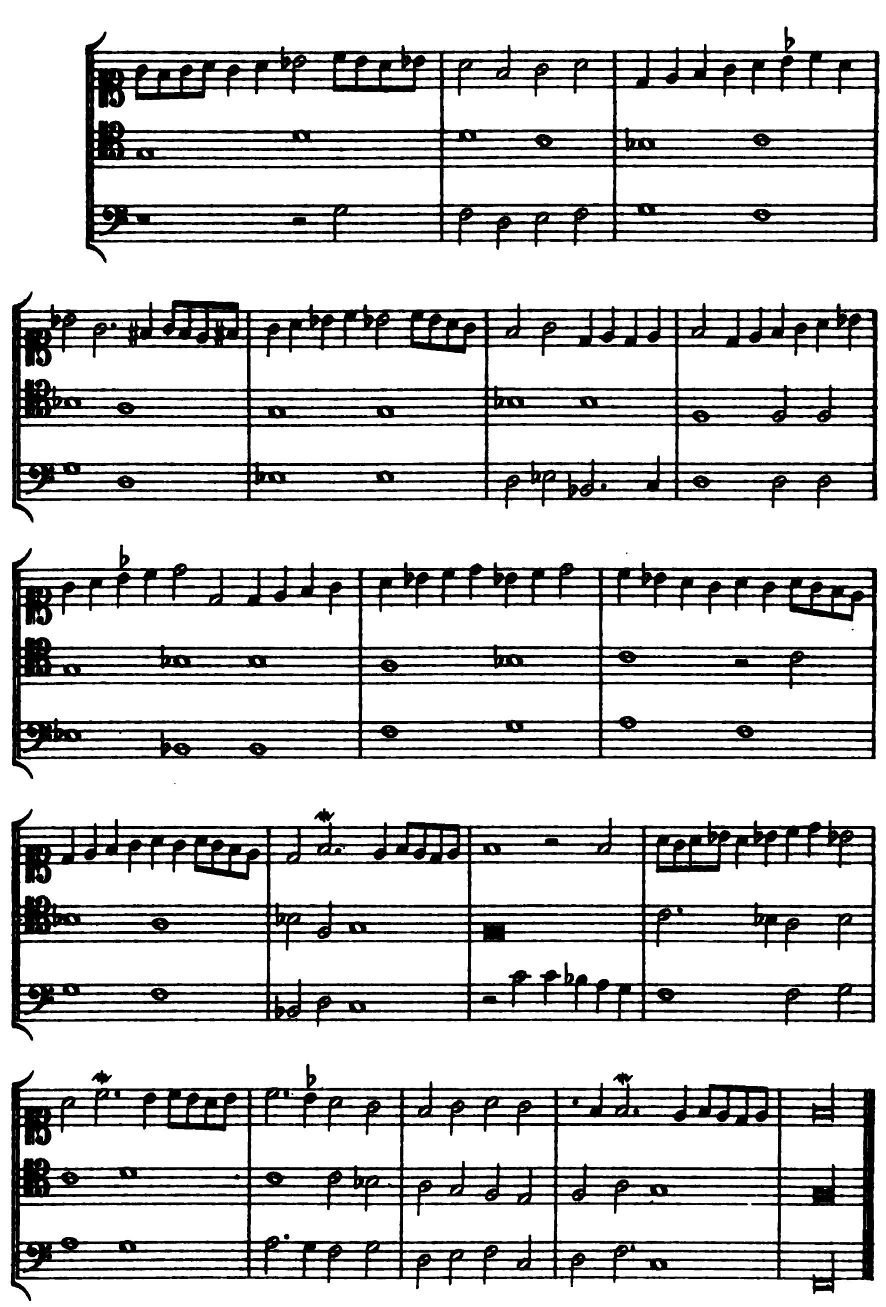


d.) Qui sedes ad dexteram patris ꝛc.

e.) Tu solus Dominus.
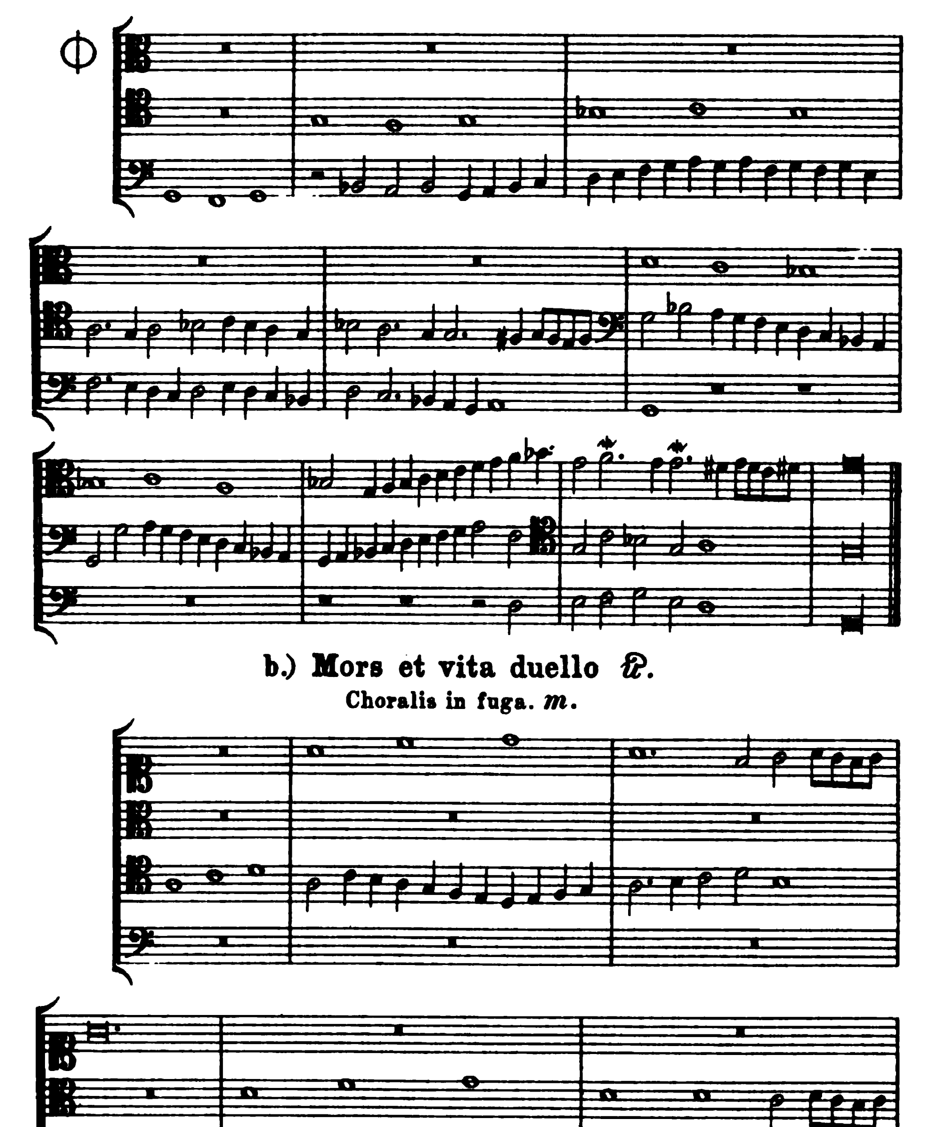


f.) Cum sancto Spiritu &c.
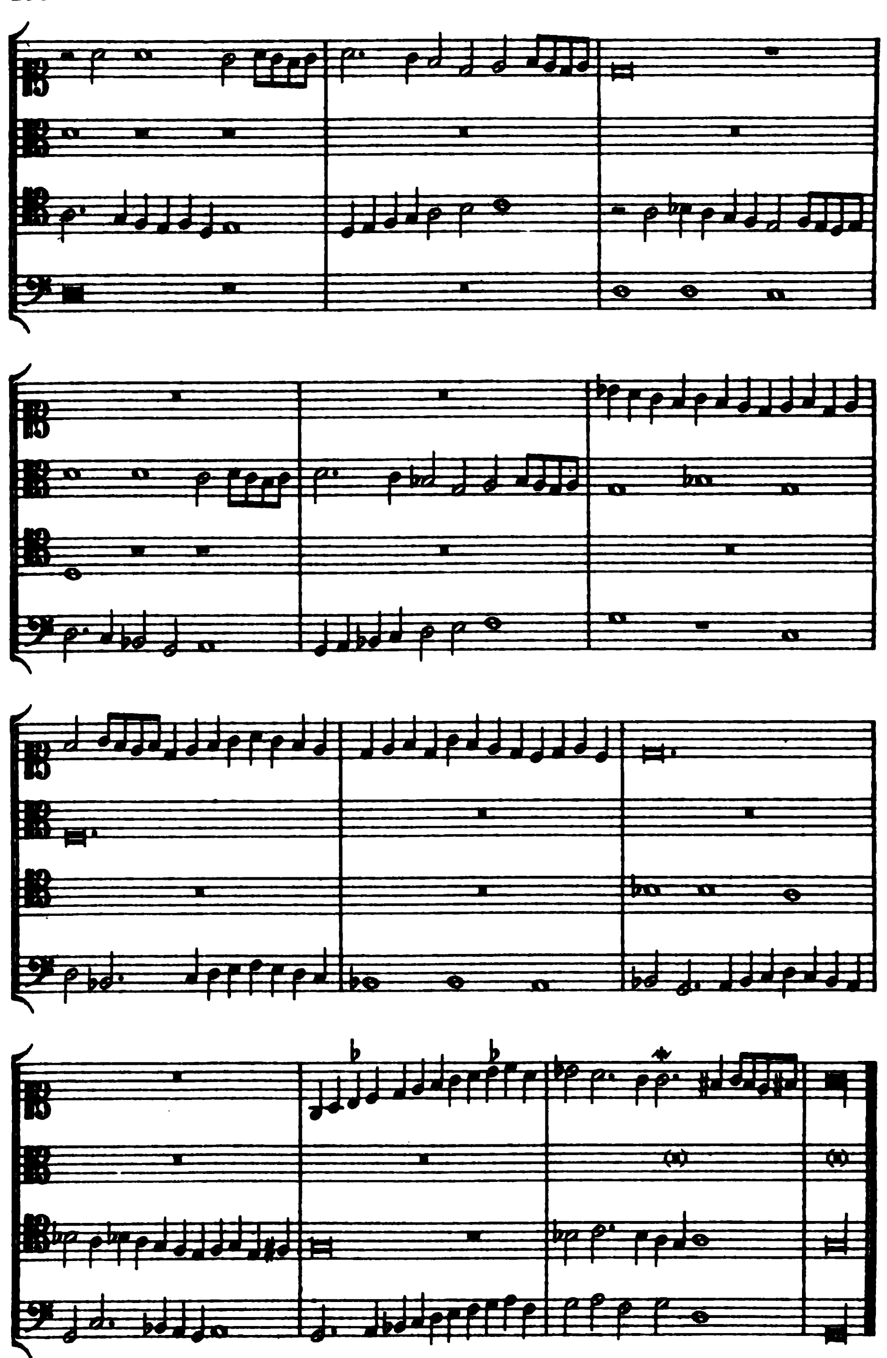


Nº 32.

a.) Victimae paschali laudes ℟.
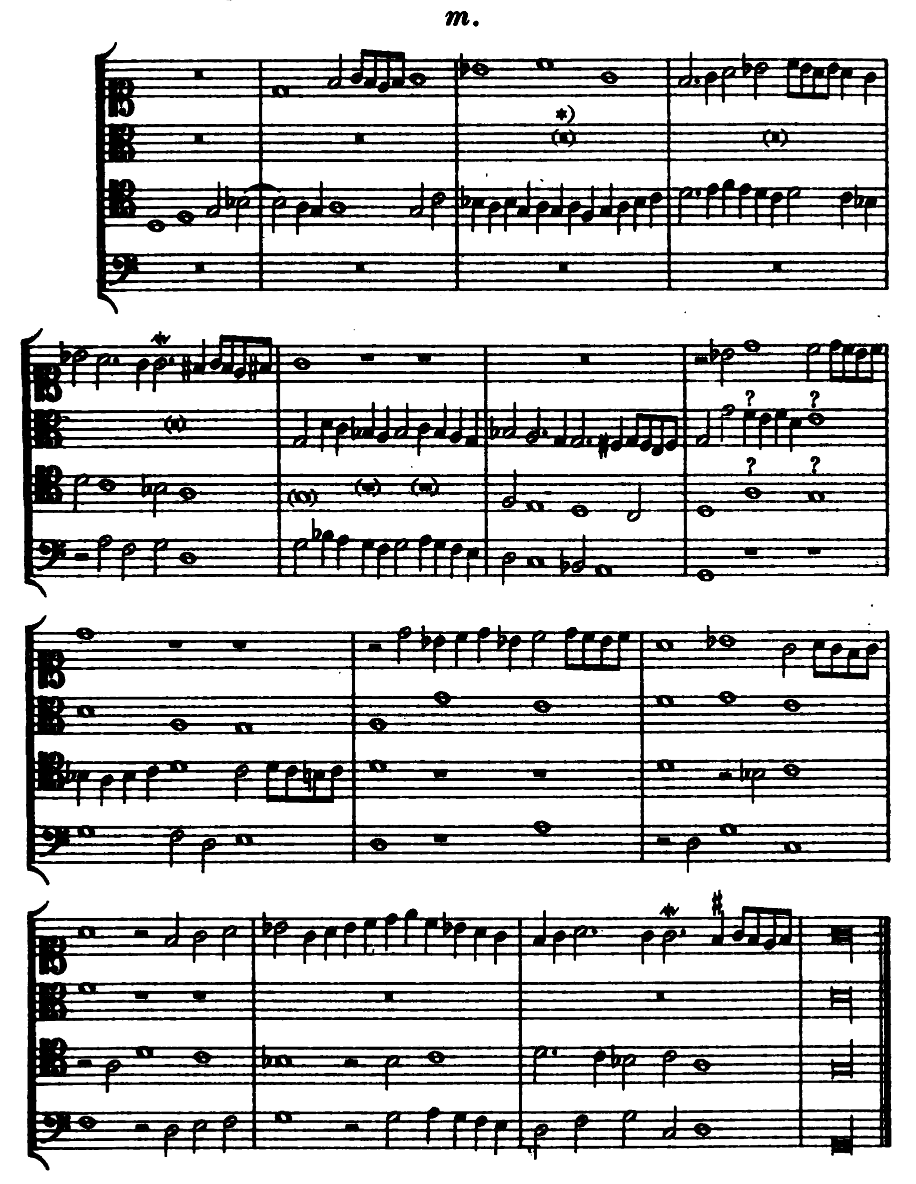
Sequentia in resurrectione Domini.
Choralis in omnibus vocibus. *m.*





c.) Angelicos testes, sudarium et vestes ℟.

m.
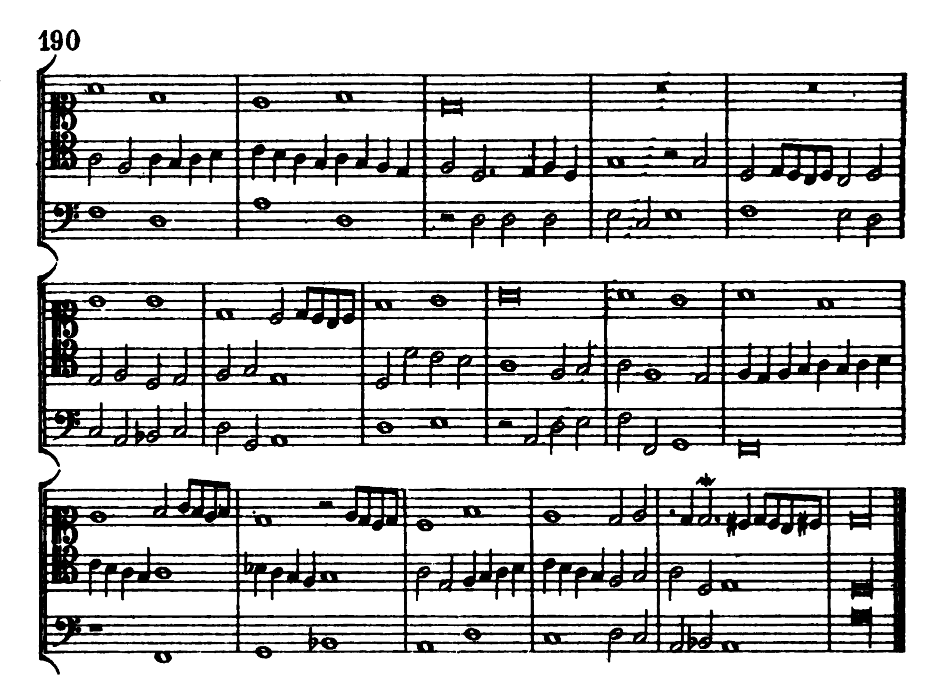


*) Hier und in den beiden folgenden Takten der Altstimme fehlen im Original die Pausen, an ihrer Stelle stehen fälschlich die beiden nächsten Takte derselben Stimme—Takt 6 und 7— mit abschliessender Note *g* schon einmal. Im Takt 7 und 8 ist die Altstimme, welche im 6. Takt an 8. Stelle im Original geschrieben steht, an 4. Stelle aufgezeichnet. Ferner scheint sich der Abschreiber in den Takten 8 und 10 bezüglich der Noten selbst, welche Buchner vorgeschrieben, geirrt zu haben.



d.) Scimus Christum surrexisse ℞.

m.

No. 33.
Christ ist erstanden ꝛc.
Choralis in discantu. *p.*
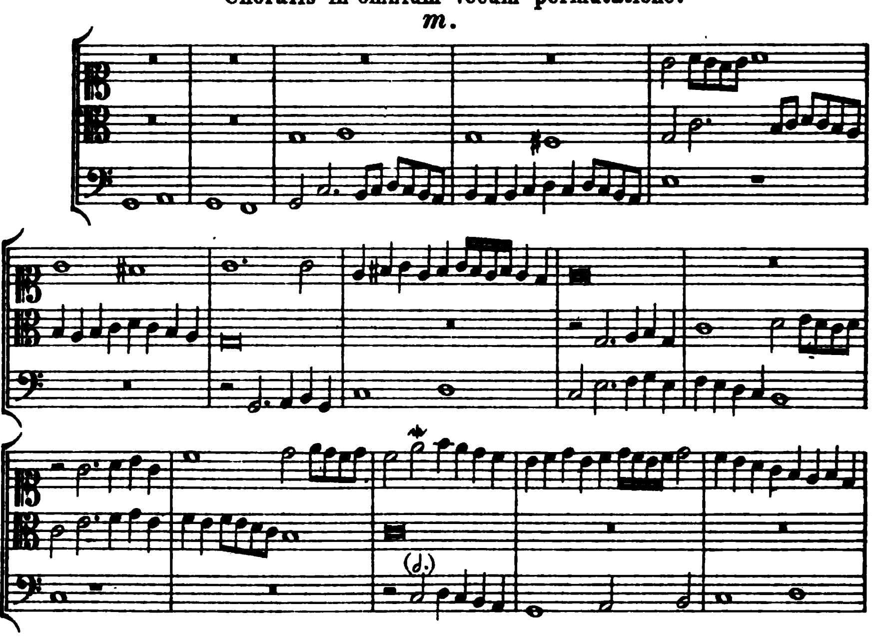


Nº 35.
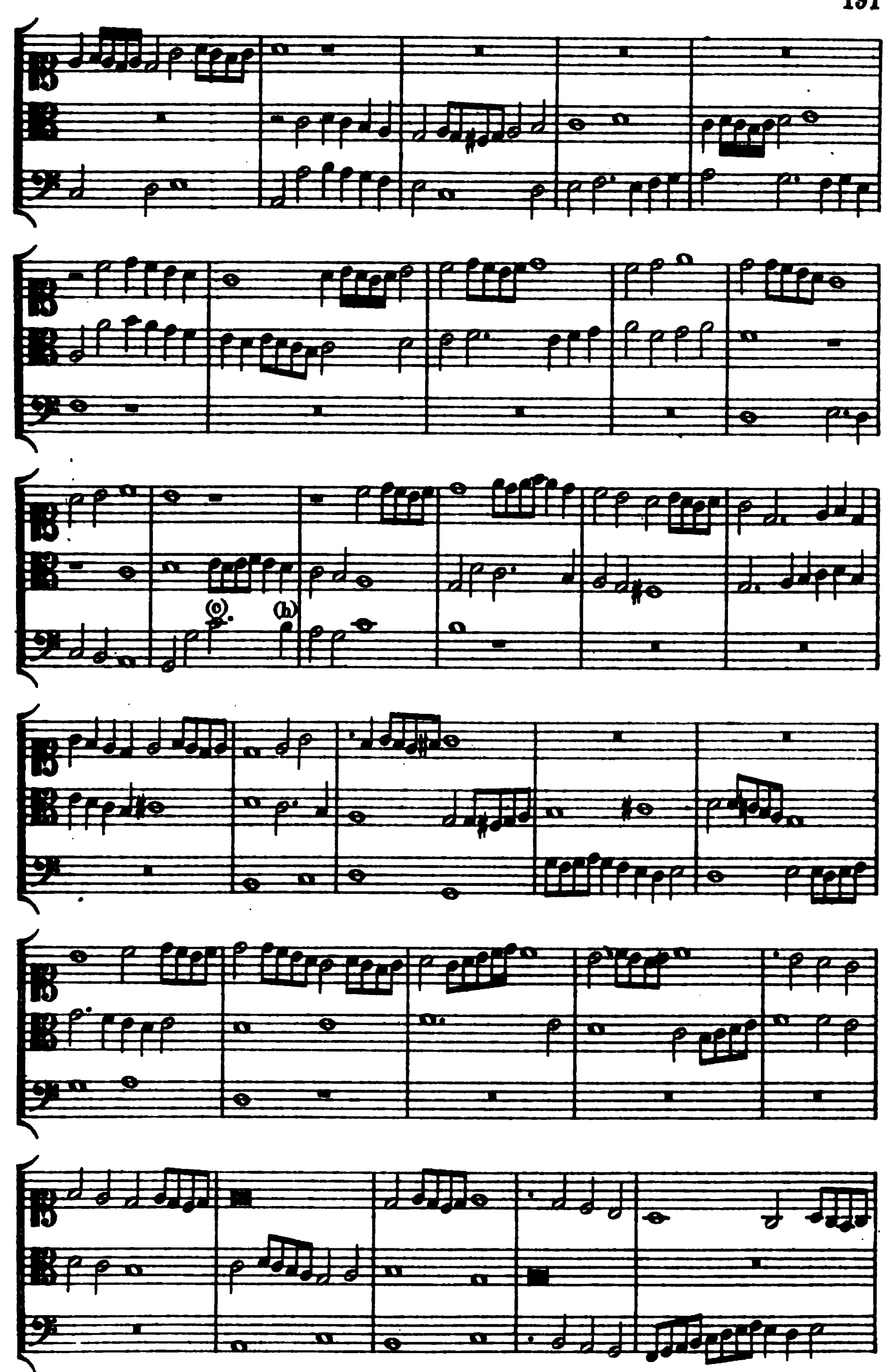
Veni creator Spiritus ℟.
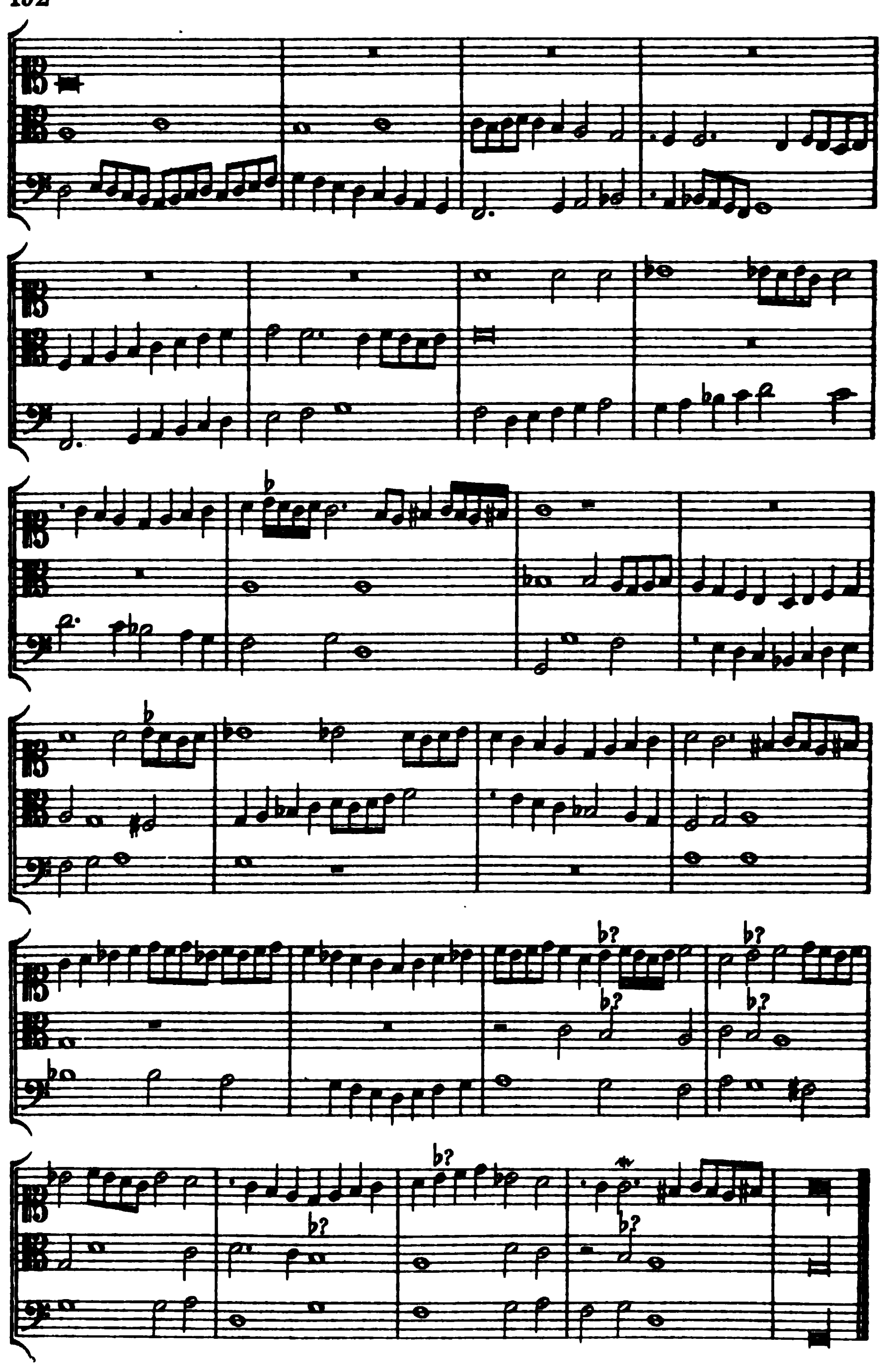
Hymnus de sancto Spiritu.

Choralis in omnium vocum permutatione.

m.




(c)
(h)



Über die Tonkunst der Javanen.

Von

J. P. N. Land.

»Auf Java«, also belehrt uns Ambros im ersten Bande seiner Geschichte der Musik, »geht die Tonkunst in barbarische Trübung über, so daß sich hier ihre letzte Spur verliert«. Ein solches Verdammungsurtheil muß besonders demjenigen merkwürdig erscheinen, welcher weiß, wie äußerst wenig der sonst so verdienstvolle Forscher über seinen diesmaligen Gegenstand in Erfahrung gebracht haben konnte. Es standen ihm eben nur die ersten Anfänge von ethnographischer Kunde zu Gebote, welche von einzelnen holländischen Beamten gesammelt und in die *History of Java* (1817) des früheren englischen Lieutenant-Gouverneurs Raffles aufgenommen waren. Aus der nämlichen Quelle nebst den dürftigen Reiseskizzen von Pfyffer von Neueck sind die Angaben des von Ambros gleichfalls citirten Zamminer geflossen. Auch solche aber, denen die holländische Literatur vollständig vorliegt, vermögen daraus noch heute durchaus nicht ein ordentliches Gesammtbild zu gewinnen. Die Art und Weise der javanischen Kunstübung ist von der unsrigen sehr verschieden, und bei Europäern, welche mit den Eingebornen in nähere Berührung kommen und deren Sprache gründlich verstehen, ist die hier erforderliche musikalische Vorbildung selbstverständlich äußerst selten zu finden. Sie lernen das, was sie zu hören bekommen, nicht selten genießen und lieben, ohne es doch recht zu begreifen. Unsere Berichte betreffen deshalb fast nur Äußerlichkeiten, und haben für das eigentliche Verständniß der Sache kaum einen Werth. Zwar besitzen wir, theilweise sogar gedruckt, mehrere Aufzeichnungen javanischer Musik in europäischen Noten, allein dieselben sind von unseren Stammgenossen mit Verwischung der ursprünglichen Tonleitern und der Struktur nach dem bloßen Gehör verfaßt, wobei die Mannigfaltigkeit der Orchesterinstrumente das Festhalten des melodischen Fadens dem nur oberflächlich

Eingeweihten kaum erlaubte. Javanische Musiker in Europa gehörig zu befragen, ist wegen der großen Kosten und anderer Umstände nahezu eine Unmöglichkeit. Nur einmal, im Jahre 1879, hat eine leidlich gute Gesellschaft dieser Künstler während einiger Monate in Arnheim und Amsterdam gespielt, und 1882 führte ein Abenteurer unter dem Pseudonym Walkert eine Truppe von Straßenmusikanten auf einige Zeit nach London[1]. Doch haben beidemal Musikkenner, obgleich nicht in der Lage sich mit jenen Fachleuten in deren Sprache zu verständigen, ihre spärliche Muße zu einigen Studien benutzt.

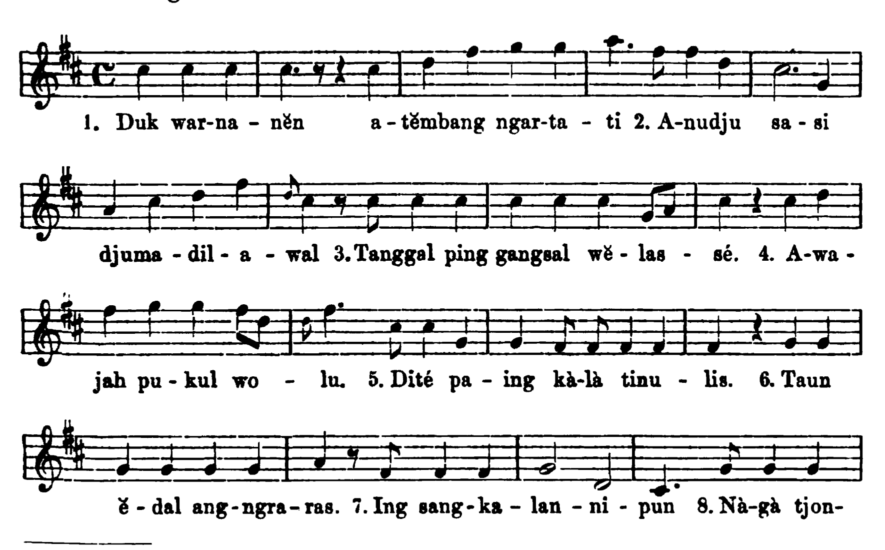
Erst seit zwei Jahren, auf Anlaß einer damals veranstalteten musikalischen Ausstellung, ist mir durch die Güte eines bewährten Kenners javanischer Sitte, welcher an Ort und Stelle sich bei den besten Vertretern der Kunst zu erkundigen Gelegenheit hat, das zuverlässigste Material zugegangen, und zwar aus den Hofkreisen des Sultanats von Jogjakarta, wo die relativ reinsten Überlieferungen bis auf den heutigen Tag mit großer Pietät gepflegt werden. Aus diesem Stoff, den ich für die kgl. Akademie der Wissenschaften in Amsterdam vollständig herauszugeben im Begriff stehe, sei hier das für die Musikwissenschaft Interessanteste hervorgehoben.

Die Volksbildung der Javanen hatte ohne Zweifel mit derjenigen der übrigen malaiisch-polynesischen Stämme vor Alters eine gemeinsame Grundlage. In der Musik ist davon, so viel ich sehe, hauptsächlich der Gebrauch der Bambuflöten sowie verschiedener Trommeln übrig geblieben. Seit den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung ist aber durch Einwanderung, besonders im Osten und in der Mitte der Insel, eine mächtige Hindukultur hinzugekommen; von deren Bedeutung zeugen namentlich die prachtvollen Tempelbauten im Innern des Landes und fast die ganze Literatur, während sich ihre am wenigsten getrübten Überreste auf der benachbarten Insel Bali erhalten haben. Dorthin flüchtete sich jene Kultur, als seit dem funfzehnten Jahrhundert beinahe ganz Java zum Islam bekehrt wurde, und das Volksleben in mancher Hinsicht eine andere Gestalt erhielt, welcher zufolge denn auch die ältere Geschichte noch mehr als vorher der Vergessenheit verfallen ist, freilich ohne daß der späteren seitens der Eingebornen eine eifrige Pflege zu Theil wurde. Indessen sind es nicht die indischen und muhammedanischen Herrscher, denen die Tonkunst des Volkes ihr eigenthümliches Gepräge verdankt (von
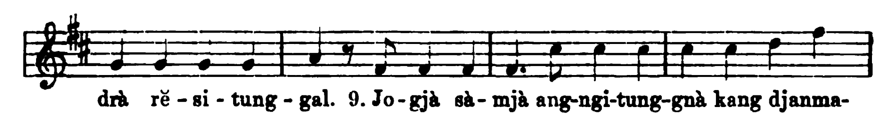
[1] Die verfehlten Aufführungen während der Amsterdamer Kolonialausstellung im Jahre 1883 kommen gar nicht in Betracht.
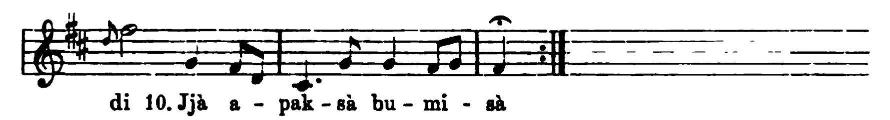
glaubenseifrigen Moslimen wäre so etwas nicht einmal zu erwarten¹, sondern es müssen uralte Beziehungen zu China und Hinterindien maßgebend gewesen sein. Von regelrechten diatonischen Tonleitern nach indischem, reinpersischem oder neuchinesischem Muster findet sich keine Spur; die volksthümlichen Saiteninstrumente, Ketjapé und Tarawangsa, sind zwar indischen Ursprunges, zuletzt aber nicht in das ausgebildete Orchester übergegangen[1]. Persisch-arabische Namen tragen nur der Ton Bĕm und die heutige Geige Rĕbab; außerdem glaube ich das jüngere Tonsystem auf Einflüsse weltlicher Art aus den muhammedanischen Kulturländern zurückführen zu müssen.

Von dem Gesang, der fast nur an den Hauptsitzen javanischer Bildung wie Jogjakarta und Surakarta irgend welche Schönheit besitzt, ist wenig zu melden. Gedichte werden nie sprechend sondern singend vorgetragen, wobei die Melodie nicht von dem Inhalt sondern von dem Versmaß des Textes abhängig ist: Vergleichung mit Ähnlichem in Vorderindien scheint von Musikverständigen nicht angestellt zu sein, obgleich die Versmaße selber denen des Sanskrit nachgebildet sind. Von einigen dieser Weisen haben wir Proben nach europäischer Aufzeichnung, z. B.:



[1] Das Instrument Saron trägt einen persischen Namen, hat aber mit persischer, geschweige persisch-arabischer Musik nichts zu schaffen, sondern es sollen schon vor tausend Jahren einzelne Wörter derselben Sprache auf dem Handelswege nach Java gekommen sein, wo sie neue Bedeutungen erhalten konnten.





Die Textworte haben nach Angabe des Herausgebers Wilkens folgende Bedeutung: »Die Zeit wo (dieses Gedicht) nach der Weise Artati gemacht wird, ist genau bestimmt im Monat Djumadi'l-awal, am funfzehnten Tag des Monats, um die Zeit des achten Stundenschlags. Es wird am Sonntag Païng geschrieben. Man setzt es auf im Jahre Dal. Die Sangkala (Zahlenandeutung) ist: Schlange, Mond, Heiliger, Eins. Achten wir alle auf vortreffliche Menschen und halten uns nicht selbst für Wissende«. Uns mag ein solcher Gesangtext sonderbar erscheinen; es wird ja aber auch bei uns wohl intonirt: »Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Matthaeum«, und überhaupt ist hier so wenig wie beim gregorianischen Gesang von Gefühlsäußerung, sondern von feierlichem Vortrag hochgehaltener Texte die Rede. Melodien von Pantuns und was noch weiter unsern Volksliedern gleichen mag, sind, wie es scheint, nicht veröffentlicht worden.

Viel reicherer Ausbildung erfreut sich die Instrumentalmusik, welcher bei allen Festen und Feierlichkeiten eine Hauptrolle zukommt, und deren Einrichtung und Gebrauch zumal an den Höfen durch das Herkommen genau geregelt ist. Wir haben sie hier nicht vom ethnographischen sondern vom musikalischen Standpunkt zu betrachten; wer sich von javanischem Ceremoniell eine Anschauung verschaffen will, kann das Gewünschte u. A. aus dem eben erschienenen, mit Photographien illustrirten Buch von Dr. Groneman: In den Kĕdaton te Jogjakarta (Leiden, Brill) entnehmen, welchem bald eine ähnliche Arbeit über die großen Feste folgen soll. Abbildungen der Instrumente finden sich besonders vollständig schon bei Raffles.

Aus alten Zeiten hat sich besonders bei den Sundanesen im Westen der Insel der Angklung erhalten, ein horizontales Bambusrohr mit länglichen Öffnungen, in welchen die unteren Enden von fünf oder sechs anderen Rohren verschiedener Capacität, die an einem Gestell hängen, hin und her schaukeln, und bei jedem Anstoß eine Art Accord ziemlich unsicherer Töne hervorbringen. Von diesen

Apparaten werden entweder 15 bis 20 verschiedener Größe von ebensovielen Musikanten in Bewegung gesetzt, oder es hängt ihrer eine gewisse Anzahl an einem Querbalken und wird von einen einzigen Spieler behandelt, wodurch in abwechselndem Tempo bald ein sanftes Läuten, bald ein schärferes Gerassel entsteht, und sogar etwas Melodienähnliches erreicht werden soll. Man müßte mit den höheren Formen der einheimischen Musik vertraut sein und dem Angklungspiel in den Sundaländern öfters zuhören, wollte man sich ein Urtheil darüber erlauben dürfen. Ganz bestimmte Tonhöhen haben nur die Instrumente des ausgebildeten Orchesters unter dem Gesammtnamen Gamĕlan, d. h. Geräthe. Wir haben diese in mehreren holländischen Museen beisammen; auch das Pariser Konservatorium verdankt sie seit kurzem einer Schenkung aus Batavia. Von den darauf auszuführenden Tonsätzen ist eine Namenliste und eine Anzahl von Notirungen vorhanden; drei der letzteren kann man bei Raffles vergleichen. Freilich ist bei den vorhandenen Tonwerkzeugen die ursprüngliche Güte und die Erhaltung der Stimmung durch nichts verbürgt, und weiß man dagegen, daß die Ortsveränderung, die Temperatur u. s. w. nachtheilig wirken; während die bisherigen Notirungen von Europäern ohne rechtes Verständniß des Gehörten nach fremdländischen Mustern angefertigt sind. Um eine feste Grundlage zu gewinnen, erbat ich mir aus den jogjakartaschen Hofkreisen zwei als völlig rein und ihres Alters wegen kaum noch veränderlich garantirte Sarons (Gestelle mit ehernen Klangstäben), welche die beiden Tonsysteme Salèndro und Pèlog vertreten. Sie wurden im Sommer 1887 versandt und gleich nach dem Eintreffen hier sorgfältig mit dem Monochord ausgemessen. Was die Tondichtungen betrifft, hat die drohende Gefahr der Verunstaltung unter den heute bestehenden Verhältnissen zwei der dortigen Vornehmen zur Erfindung nationaler Tonschriften veranlaßt, auch ist mir in jedem der beiden Systeme eine ganze Sammlung von Originalnotirungen anvertraut worden. Die angewandten Methoden sind zwar noch sehr umständlich und verbesserungsfähig. Nach der einen werden einfach die Tonnamen nach der Reihe unter einander geschrieben, daneben in einer zweiten Spalte das Nöthigste über die interpungirenden Beckenschläge und sonstige Umstände der Ausführung vermerkt. Die andere Methode ist der unsrigen nahe verwandt: die Tonstufen werden durch schwache Linien vertreten, mit den höheren Tönen nach unten wie bei der italienischen Lautentabulatur; statt der Notenköpfe stehen aber die Anfangsbuchstaben der Tonnamen, und werden außerdem durch senkrechte Striche mit einander verbunden, sodaß das Ganze ein ähnliches Aussehen erhält wie die angebliche Tam-

burin- (Tanbur-) tabulatur aus Chiwa[1]. Leider fehlen hier die Angaben über kleinere Melodieabschnitte und Dauer der Noten. Nach diesem Verfahren wurde aber mit Hinzufügung jener unerläßlichen Bemerkungen auf meine Bitte eine äußerst schwierige Arbeit von einem erfahrenen javanischen Hofmusiker unternommen, nämlich die Aufzeichnung sämmtlicher Hauptstimmen eines kürzeren Gamëlanstückes, welche der Künstler alle einzeln zu spielen verstand, ohne in der kaum erfundenen Schrift schon eine graphische Anschauung davon zu besitzen. Die Stimmen wurden mir nach und nach übermittelt, und es fehlen nur noch die zwei oder drei, welche am wenigsten zu dem Gesammtergebniß beitragen. Zwar erklärte sich auch bei den bisher eingelaufenen der Schreiber außer Stande, den feineren Koloraturen und Verzierungen mit der Feder zu folgen; allein es hat schon so, wie es daliegt, dieses Notenmaterial einen hohen Werth und macht seinen Verfassern unter den bestehenden Umständen alle Ehre.

Hier haben wir also zum ersten Mal rein javanische Aufzeichnungen üblicher Musik. Ich habe sie, da mir der Schlüssel zu deren Lesung von meinem gefälligen Vermittler zugleich geboten war, Note für Note in unsere Tonschrift übertragen, resp. in Partitur gesetzt, sodaß sie jetzt mit den nöthigen Anweisungen dem europäischen Leser leicht verständlich sind.

Auf Grund der im Obigen verzeichneten Angaben, einer Abhandlung meines Gewährsmannes und unseres über verschiedene Punkte geführten Briefwechsels, bin ich im Stande, die folgenden Mittheilungen zu verbürgen.

Die ausgebildete javanische Musik bedient sich zweier ganz verschiedener Tonsysteme. Das bei weitem ältere heißt Salèndro, angeblich früher Surendrà[2], nach dem Hindugott Endrà (Indra). Die Namen der Töne aber tragen so wenig wie die Intervalle ein hindusches Gepräge. In der folgenden Tabelle sind die Resultate meiner Messungen auf dem Normalsaron mit den von Alexander Ellis auf dem Walkertschen Straßengamëlan verzeichnet (Einheitsgröße ist der gleichmäßige Halbton oder die Zwölfteloktave):

C	Barang	0	9.49 (9.72)	6.88 (7.16)	4.94 (4.72)	2.55 (2.40)
D	Gulu	2.51 (Ellis 2.28)	0	9.39 (9.44)	7.45 (7.00)	5.06 (4.68)
F	Dàdà	4.82 (E. 4.84)	2.31 (2.56)	0	9.76 (9.56)	7.37 (7.24)
G	Limà	7.06 (E. 7.28)	4.55 (5.00)	2.24 (2.44)	0	9.61 (9.68)
A	Nĕm	9.45 (E. 9.60)	6.94 (7.32)	4.63 (4.76)	2.39 (2.32)	0

[1] Bei Dr. Henry Lansdell, Through Central Asia, London 1888, S. 495.

[2] Mit à bezeichne ich in diesem Aufsatz das getrübte *a*, welches fast wie *o* im deutschen noch oder wie das schwedische *å* lautet.

D Gulu entsprach auf dem Normalsaron dem *E* von 1280 Schwingungen nach den Stimmgabeln von König in Paris (wo also *A* auf 428 statt der 435 der Pariser Normalstimmung angesetzt ist). Da aber die Javanen von keiner Normalstimmung wissen, erlaube ich mir bei der Transkription das Barang als *C* zu betrachten; das Saron hat auch noch ein sog. kleines Barang, die reine Oktave des ersteren, und auf andern Instrumenten wiederholt sich die Skala in mehreren Oktaven. Die übrigen europäischen Vergleichsnoten drücken nur annähernd die javanischen Tonstufen aus; dabei ist zu bemerken, daß das sogenannte *F* uns meistens (nicht immer) den Eindruck eines *E* macht, vielleicht hauptsächlich wegen des zu hohen *D* und seiner eigenen Tieflage im Vergleich zur natürlichen Quarte (4.82 statt 4.98 [1]), jedoch ist es besser auch hier den Messungen zu folgen. *CD* ist wie man sieht, um wenigstens einen Achtelton zu groß, ebenso *GA*. Die Quinte *CG* dagegen, und sogar die Quarte *CF*, sind für ein Volk ohne Saitentheilung und sonstige akustische Hülfsmittel rein genug zu nennen. Das System besteht offenbar in jeder Oktave aus zwei unverbundenen Quarten *CF* und *G C*, innerhalb welcher das sogen. *D*, resp. *A* so ziemlich die Mitte behauptet.

Die Tonnamen gehören der Bedeutung nach ursprünglich nicht zusammen. Limà und Nĕm sind die gewöhnlichen Zahlwörter für fünf und sechs, was sich kaum anders als im Sinne von Quinte und Sexte (persisch pendsch-kah und schesch-kah) deuten läßt. Dagegen Gulu und Dàdà heißt Hals und Brust; man möchte hier an ein Saiteninstrument denken, bei welchem die Sekunde noch auf dem kurzen Hals, die Quarte dagegen schon auf dem Corpus gegriffen werden mußte, wie das z. B. bei der chinesischen Mondguitarre (Yuekin [2]) wirklich der Fall wäre. Indessen werden die Benennungen »Hals« und »Brust« auch auf den zweiten oder dritten Sohn einer Familie angewandt, zwar ohne daß der älteste das Haupt hieße. Wäre vielleicht damit auch in der Musik der zweite und dritte Ton gemeint, so stände das dennoch außer Zusammenhang mit jener Fünf- und Sechszahl. Nur im siebentönigen Pèlog wäre eine gleichmäßige Erklärung der beiden Zahlenpaare zulässig, wobei jedoch die Auswahl gerade dieser fünf Tonnamen zur Übertragung auf Salèndro unbegreiflich würde. Barang wird mir unter anderen, vielleicht abgeleiteten Bedeutungen mit »Sache« erklärt; nun heißt aber das *C*

[1] Merkwürdigerweise ist es fast genau die natürliche kleine Septime ($\frac{7}{4}$ oder siebenter Aliquotton) zu G (9.76 statt 9.69, während die Quarte der Quarte 9.96 betrüge). Zwischen unserm D und F ist das Intervall genau 2.31 = $\frac{7}{6}$.

[2] Vergl. die Abbildung bei Carl Engel im Katalog des South Kensington Museum S. 179.

der altchinesichen fünfstufigen Tonleiter tsi, was Hr. Prof. G. Schlegel in seinem holländisch-chinesischen Wörterbuch, Art. Musik, ebenfalls mit »Sachen« übersetzt; das javanische Wort wäre aus einer Übertragung des chinesischen Terminus leicht erklärlich. Es erscheinen also die fünf Tonnamen als Splitter fremdländischer Musiklehren, welche von verschiedenen wandernden Handwerksmusikern oder Dilettanten nach Java verschleppt und dort irgendwie zusammengerathen sind.

Stammt nun, wie ich nicht der Erste bin es zu vermuthen, die Salèndroleiter von der altchinesischen her, so ist zu bedenken, daß jedenfalls keine Musiktheorie nach Java mitgekommen ist, und die Reinheit der überkommenen Skala, welche zwar von den Sinologen als *FGACD* beschrieben wird, wenigstens für jene uralte Zeit durchaus nicht gesichert erscheint. Daraus ließe sich die javanische Quart statt der Terz genügend erklären, ohne daß wir an eine Beibehaltung der nämlichen Tonreihe mit Versetzung des Grundtones von *F* nach *C* zu denken brauchen[1]. Ein Grundton in unserm Sinne wird von den

[1] Nach den Bemerkungen Hrn. Dr. Fleischers über die Folgen des Flötenspiels (Vierteljahrsschrift IV, S. 536) könnte man versucht sein, auch hier den Einfluß der einheimischen Bambuflöte herbeizuziehen. Es wollen mir aber jene Bemerkungen überhaupt nicht als zutreffend erscheinen. Die Schwierigkeit der Bohrung von Flötenlöchern zeigt sich nicht nur bei der dort erwähnten Terz und Sexte, sondern allenthalben; es hängt eben viel von der Wanddicke, der Temperatur, der Feuchtigkeit, der Kraft des Anblasens ab, was sich der schärferen Bestimmung entzieht. Man suche sich nun die Sache zu vergegenwärtigen. War einmal vor Alters eine erste Flöte schlecht gerathen, so konnte sich das noch unverwöhnte Ohr nicht ohne weiteres überreden lassen, deren Töne entsprächen nun den im Gesang gehörten Intervallen, und die zweite Flöte der ersteren nachgebildet wünschen (was außerdem nicht ausführbar gewesen wäre). Sondern entweder man hätte fortwährend herumprobirt und die gelungeneren Exemplare nach Maßgabe des Gesanges ausgewählt, oder der anhaltende Flötengebrauch hätte mit seinen vielen falschen Intervallen die ganze Tonleiter ins Schwanken gebracht und am Ende Unterschiede von Viertel- und Dritteltönen als verschwindende Größen betrachten lassen. Wie weit das Tongefühl bei den gebildeten Völkern des grauen Alterthums, wo es doch auch an Saitenspiel nicht fehlte, durch dieses und den Gesang vor Ausschreitungen bewahrt blieb, wäre freilich nicht mehr zu ermitteln. Man hüte sich aber, wenn man über die damaligen Zustände etwas zu vermuthen versucht, vor Allem, so gänzlich verschiedene Völker wie etwa die Stämme des alten Kleinasiens mit einander, und vollends z. B. mit den Arabern unter den veralteten und nebligen Begriff des Orientalischen zusammenwerfen zu wollen, oder etwa alles, was irgendwo bei alten Autoren Araber heißt, für Eine Nation mit gleichartiger Kultur zu halten. — Bleibende Abweichungen von der natürlichen Tonleiter, wie die neutrale Terz und das Gulu und Něm des Salèndro, lassen sich weit einfacher aus bekannten Tendenzen herleiten, welche auch bei der Geschichte der Buchstabenschrift und anderwärts manche Erscheinung aufzuhellen im Stande sind, nämlich einestheils aus dem Streben nach Gleichförmigkeit (hier: Gleichheit

Javanen nicht angenommen. Bei dem Stimmen der Instrumente ist es Sitte, stets mit Nĕm, wie bei uns mit *A*, anzufangen, und auf gewissen Instrumenten ist jener der tiefste Ton, bei der Melodiebildung aber wird auch ihm nicht der geringste Vorzug zuerkannt.

Das jüngere Tonsystem, Pèlog (d. h. abweichend, unregelmäßig) genannt, hat folgende Gestalt:

E Bĕm	0	10.77(10.98)	9.25 (9.61)	7.07(6.52)	5.45 (5.23)	4.28 (4.11)	2.36 (2.78)
F Gulu	1.23(E. 1.02)	0	10.48(10.63)	8.30(7.54)	6.68 (6.25)	5.51 (5.13)	3.59 (3.80)
G Dàdà	2.75(E. 2.39)	1.52 (1.37)	0	9.82(8.91)	8.20 (7.62)	7.03 (6.50)	5.11 (5.17)
A Pèlog	4.93(E. 5.48)	3.70 (4.46)	2.18 (3.09)	0	10.38(10.71)	9.21 (9.59)	7.29 (8.26)
H Limà	6.55 (E. 6.77)	5.32 (5.75)	3.80 (4.38)	1.62(1.29)	0	10.83(10.88)	8.91 (9.55)
C Nĕm	7.72(E. 7.89)	6.49 (6.87)	4.97 (5.50)	2.79(2.41)	1.17 (1.12)	0	10.08(10.67)
D Barang	9.64(E. 9.22(	8.41 (8.20)	6.89 (6.83)	4.71(3.74)	3.09 (2.45)	1.92 (1.33)	0

Der hier *H* genannte Ton stimmt nach den Normalsarons nahezu mit dem *G* des Salèndro. Beides wäre hier ungefähr das *A*; weil aber die beiden Systeme nie vermischt werden, habe ich zur Vermeidung von Kreuzen und Been die angegebene konventionelle Bezeichnung gewählt.

In den jogjakartaschen Tonstücken wird mit wenigen Ausnahmen die ganze Tonreihe verwendet, obgleich das *A* seltener vorkommt. An anderen Orten findet sich abwechselnd *EFAHC* (als Pèlogleiter im engeren Sinne) oder *EFGHC* (als Bĕm bezeichnet) oder *DFGHC* (sogenanntes Barang), und unter dem Namen Miring (d. h. ebenfalls abweichend oder außer der Ordnung) *EFAHD*[1].

Da nun die mit Salèndro gemeinsamen Tonnamen zwar anderen Sinn als dort haben, aber offenbar zu einer Zeit auf das jüngere System übertragen sind, wo die Fünfzahl noch hinreichte, und außerdem die zwei übrigen Tonnamen nicht ans Ende gesetzt sondern an gewissen Stellen eingeschaltet sind, werden wir die sogenannte Barangleiter *DFGHC* als die älteste Gestalt betrachten dürfen. Wir finden darin zwei verbundene, ziemlich reine Quarten *DG* und *GC*; dazwischen *F* und *H* nahezu einen und dreiviertel Ton über *D* und *G*. Das wäre also ungefähr was man auf zwei nebeneinanderliegenden Saiten der in Quarten gestimmten persisch-arabischen Laute als Mutlaq, Wustā des Zalzal und Chinçir jener Saiten bezeichnen

der Intervalle), anderentheils aus jener Vorliebe für das Gezierte und Geschraubte, welche sich bei allzu verfeinertem Sinnengenuß einzustellen pflegt. Nur die gesunde Geistesbildung lehrt Maß halten und die Vernunft in den Dingen respektiren.

[1] Miring hat in Jogjakarta eine andere Bedeutung, nämlich die zuweilen vorkommende kleine Erhöhung des Barangtons auf der Geige und Flöte während des Schweigens anderer Instrumente, die ein unveränderliches Barang haben.

würde, d. h. zusammen Grundton, neutrale Terz[1], Quarte, neutrale Sexte und kleine Septime; deswegen erscheint mir diese Reihe mit Weglassung der Sabbāba (Sekunde und Quinte) der persisch-arabischen Kunst entlehnt zu sein. Erst später sind dann nach einander das *E* und *A* als freilich übermäßige Sekunden nach *D* und *G* eingefügt worden, und zwar das erstere unter dem Namen der tiefsten Lautensaite Bamm[2], weil es auf dem maßgebenden Saron und Bonang der tiefste Ton ist, und das letztere mit der einheimischen Benennung Pèlog, als der außerordentliche Ton, der auch wirklich nur ausnahmsweise erklingt.

Den Tonsystemen entsprechend giebt es auch, abgesehen von weiteren Verschiedenheiten, zweierlei Orchester (Gamĕlan).

Wie in unserer Orchestermusik um das Streichquartett, gruppirt sich hier die ganze Anlage um die Schlaginstrumente mit bestimmten Tonhöhen, deren Analoga sich mit anderen Tonleitern besonders in Hinterindien finden. Das älteste, mit Holzstäben, ist der eigentliche Gambang (G. kaju oder Holz-Gambang); die übrigen haben. wahrscheinlich nach chinesischem Beispiel, eherne Schallkörper; darunter der Erz-Gambang (G. gongsà). Aus diesem scheint sich weiterhin der lauter schallende Saron, in drei verschiedenen Größen und Oktaven, entwickelt zu haben. Jeder Saron Salèndro hat sechs, der Saron Pèlog sieben, etwas gewölbte rechteckige Platten in der Ordnung der obigen Tabellen; der Gambang umfaßt mehrere Oktaven, ihm fehlt dagegen der Pèlogton, während seine Platten sich durch eine längliche Erhöhung unterscheiden. Eine weitere Vervollkommnung zeigen die drei Gĕndèrs verschiedener Größe; jeder von deren zwölf flacheren und kürzeren Platten, welche wie Sprossen einer Strickleiter in Baumwollschnüren hängen, ist zur Verstärkung des Schalls ein Bambusrohr entsprechender Capacität untergestellt. Neben diesen Apparaten mit Stäben oder Platten erscheinen Gestelle mit glockenförmigen Schallkörpern, die drei Bonangs, jeder mit 2 mal 5, bezw. 2 mal 7 Tönen in 2 Oktaven; der mittelste Bonang führt gewöhnlich die Hauptmelodie. Endlich giebt es noch mehrere eintönige Metallinstrumente, denen die Aufgabe zufällt, das Ende größerer oder kleinerer Abschnitte der Musik zu bezeichnen. Das wichtigste ist der bekannte große schüsselförmige Gong in Limà (Salèndro *G*, Pèlog *H*), daneben zuweilen ein zweites in Dàdà (*F*, resp. *G*) in tiefstem Baß. Der ähnliche Kĕmpul steht höher, in Nĕm, oder

[1] Die ursprüngliche arabische neutrale Terz wäre 3.55, die rationalisirte 3.84.

[2] Zwischen Bĕm und Barang ist das Intervall fast genau wieder die vorher erwähnte kleine Septime (9.64 statt 9.69); von Bĕm nach Pèlog ist eine Quarte (4.93 statt 4.98).

in drei Exemplaren in Limà Němm Barang (*GAC*, resp. *HCD*). Den Bonang-Glocken gleichen die Kěnongs in Něm (*A* resp. *C*) und der Kětuk in Barang (*C* resp. *D*). Zu diesen Hauptinstrumenten gesellt sich eine Geige (Rěbab, mit zwei Metallsaiten in Gulu und Něm, d. h. *D* und *A*, resp. *F* und *C*), Eine Flöte (Suling, ohne Gulu und Dàdà), Ein Tjělěmpung (eine Art Schlagzither wie das chinesische Tsche), mehrere Trommeln, für welche mehrere Schlagarten unter eigenen Namen bestehen, und kleinere Schall- und Rasselbecken, hin und wieder auch Gesang.

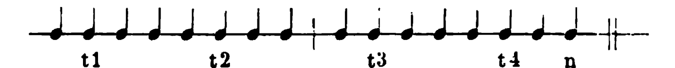
Man meine aber nicht, daß dieser große Chor in fortwährendem Tutti beschäftigt, nach dem Ambros'schen Ausdruck »durch eine Masse von dröhnenden Schallapparaten und Schlaginstrumenten zu ersetzen sucht, was der Musik an Reiz und Wohlklang fehlt«. Im Gegentheil wissen die Musiker durch geschickte Mischung der ihnen zur Verfügung stehenden Klangfarben eine reiche Abwechselung von Wirkungen hervorzubringen, obgleich sie dem Neuling oder musikalisch weniger Befähigten sich nicht sogleich erschließt. Das Unverstandene, und wenn es eine Messe von Palestrina oder eine Sinfonie von Brahms wäre, kann aber nur den Eindruck des Einförmigen und Langweiligen zuwege bringen. Daß aber die javanische Instrumentalmusik, wie weit sie auch mit der ganzen Kultur des Volkes hinter der europäischen zurückstehen mag, eine wirkliche Kunst ist, an der auch wir unsere Freude haben können, davon zeugt nicht nur der Beifall, sogar die Liebe die sie seitens feingebildeter und aufmerksamer Zuhörer auch in Europa sich erworben hat, wenn diese nur Zeit hatten sich an ihre Eigenthümlichkeiten zu gewöhnen, sondern auch schon die Analyse der jetzt wenigstens in Umrissen aufgezeichneten Tonstücke.

Ein schulgerechter Gamělansatz fängt mit einer kurzen Einleitung an, welche entweder das erste Thema oder eine ihm ähnliche Tonreihe enthält; sie wird etwa wie ein Recitativ von einem oder mehreren Hauptinstrumenten vorgetragen; mit der letzten Note erschallt zugleich zum ersten Mal der abschließende Gong. Sogleich hebt in strengem, immer geradem Takt mit reicherer Besetzung der Hauptsatz an. Der melodische Text in Noten gleicher Dauer liegt in den Mittelstimmen; daneben wird er in den höheren figurirt, während der Baß nach eignem Rhythmus hin und wieder eine der Noten markirt, und die Einschnitte von den dazu bestimmten Glocken und großen Becken angegeben werden. Durch geschicktes Abwechseln der Figuren, Accente, Ruhen und Klangfarben erzielt ein wohlgeübtes Orchester immer neue und wirklich überraschende Wirkungen. Dieses ganze rhythmische Spiel zerfällt in eine beliebige Anzahl von

Abschnitten gleicher Dauer; deren Schluß bezeichnet jedesmal der Gong. Dazwischen fallen auf die Hälfte, oder auf die drei ersten Viertel des Abschnitts Kĕnongschläge (n). Jede dieser Unterabtheilungen wird durch den Kĕtuk (t) wieder in kleinere Theile zerlegt; hier ist aber die Regel, daß der Schlag nicht an das Ende sondern in die Mitte des Theiles gesetzt wird, z. B.:
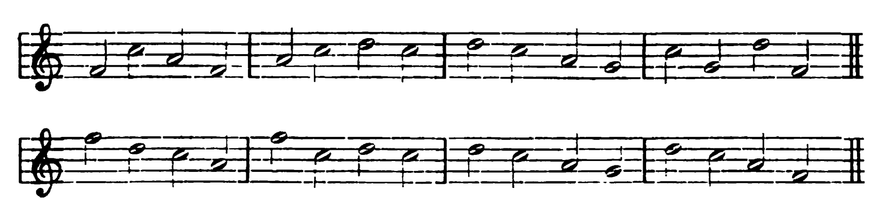
t1 t2 t3 t4 n1

Das Ende des Theiles bleibt entweder unbezeichnet oder wird durch einen Schlag auf dem Kèmpul angezeigt, zwar selten oder nie das erste, sondern das zweite und dritte Mal. In andern Fällen erklingt vor jedem Kĕnong der Kĕtuk viermal:



Oder wo ein erstes oder drittes Kĕnong stehen sollte, wird es weggelassen (Wĕlà, w). Der Gong-Abschnitt besteht aus 2, 4, 4 Mal 2 oder 4 Mal 4 Phrasen von gewöhnlich 8, sonst 4 gleichwerthigen Melodienoten. Von 4 Phrasen können zwei oder drei gleichlauten, die vierte aber ist stets ein besonderer Nachsatz. Die folgenden Abschnitte bieten bald die erste Melodie in Variation oder eine andere, öfters mit jener verwandte; auch wird zuweilen, wie nicht selten zum Schluß, eine frühere einfach noch einmal aufgenommen. Wenn eine Coda oder ein Finale folgen soll, dehnt sich der Nachsatz des letzten Abschnittes zu einer um die Hälfte längeren Kadenz in Noten größeren Werthes mit entsprechend vermehrten Kĕtukschlägen. Die kurze Coda oder das längere Finale wird dann durch Wiederholung der letzten Note und ihres Gongschlages angekündigt, und verläuft in meistens lebhafterer Bewegung mit gehäuften Accenten nach eigenen Melodien, ähnlich wie der Hauptsatz.

Der Bau der javanischen Melodien gleicht dem jener altchinesischen Tempelhymne, die wir aus Ambros kennen:



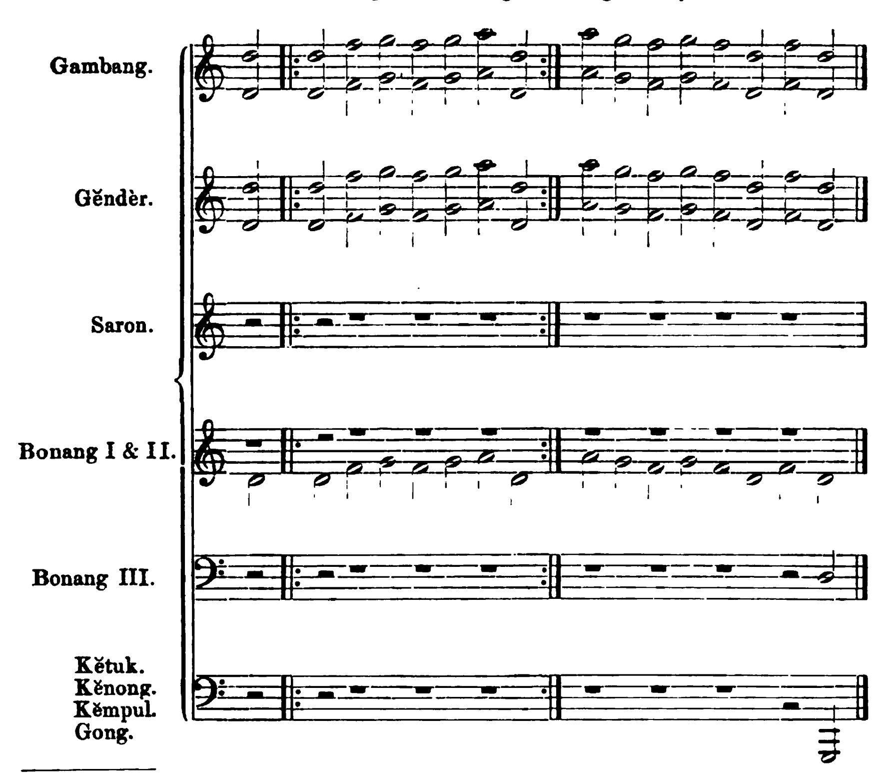


Die Entwickelung der aus dem Mittelreiche, sei es unmittelbar oder über Hinterindien in grauer Vorzeit eingeführten Elemente musikalischer Bildung scheint aber auf Java eine selbständige gewesen zu sein, während in China andere Richtungen verfolgt werden unter dem Einfluß theoretischer Studien, wie sie die Javanen nie getrieben haben.
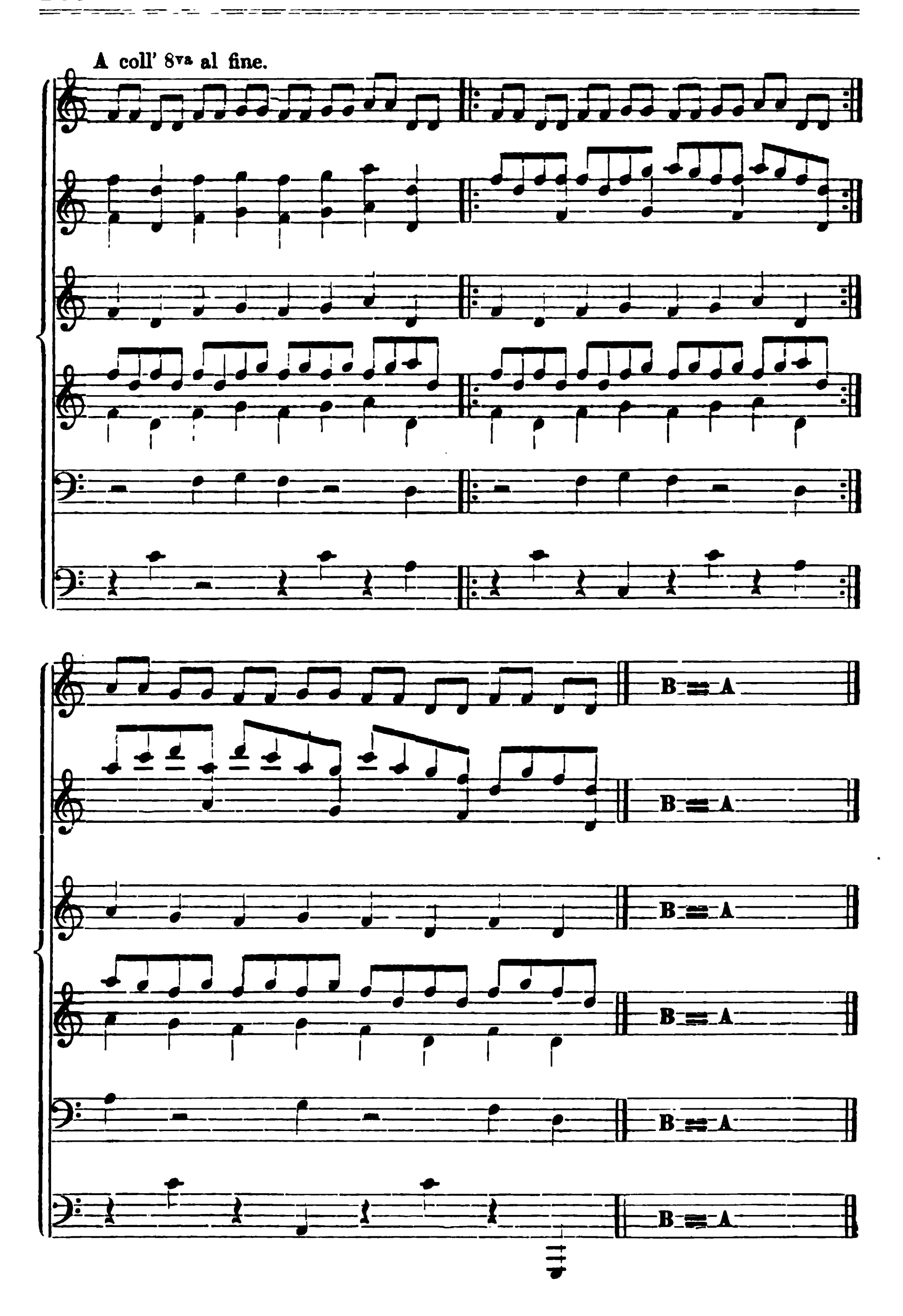
Da meine ganze Sammlung von 32 Gamèlanstücken schon nach wenigen Monaten als Zugabe zu der oben erwähnten holländischen Schrift über diesen Gegenstand veröffentlicht werden soll, werden zur Erläuterung obiger Mittheilungen die folgenden Proben genügen.[1]
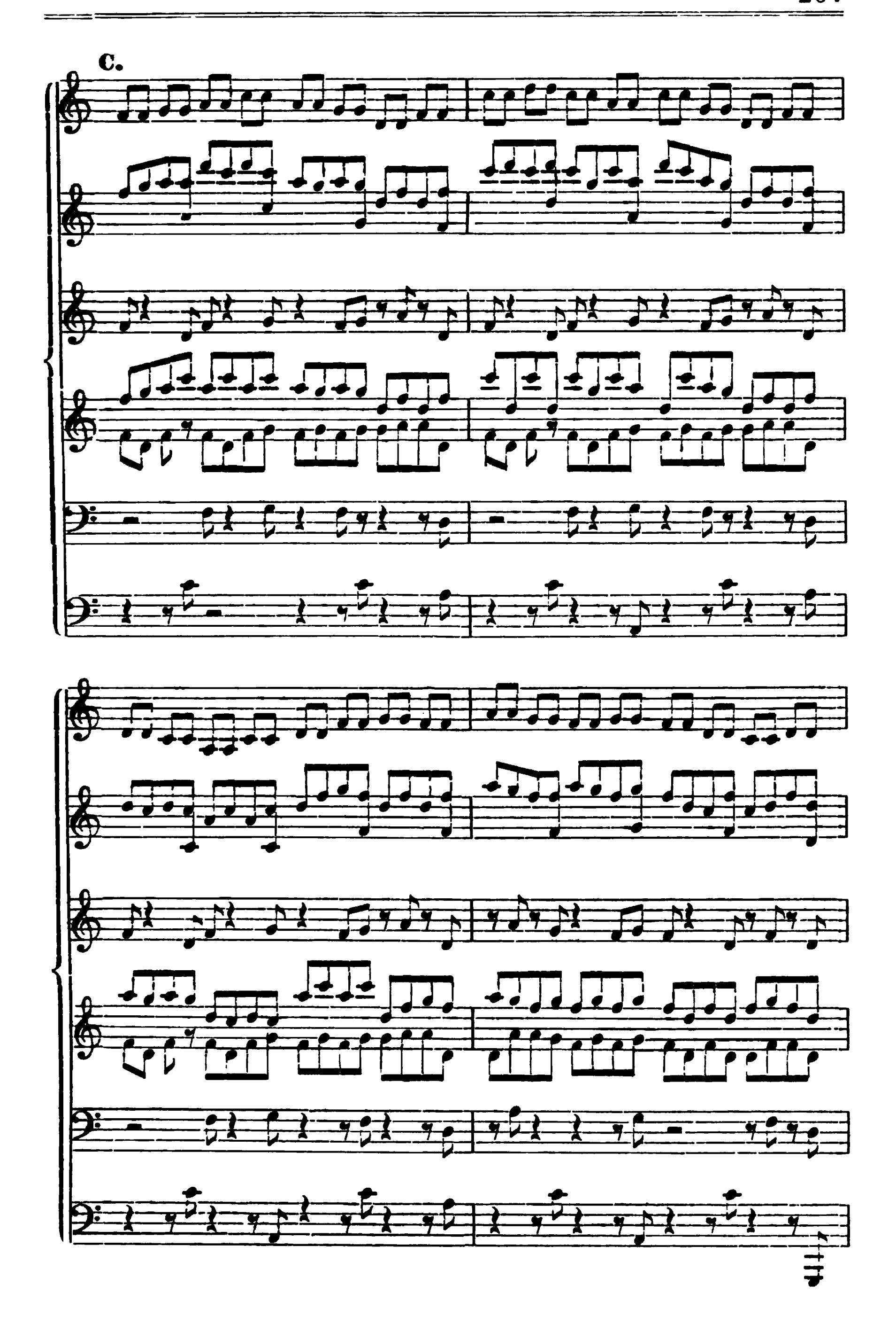
Partitur der Schlaginstrumente von bestimmter Tonhöhe
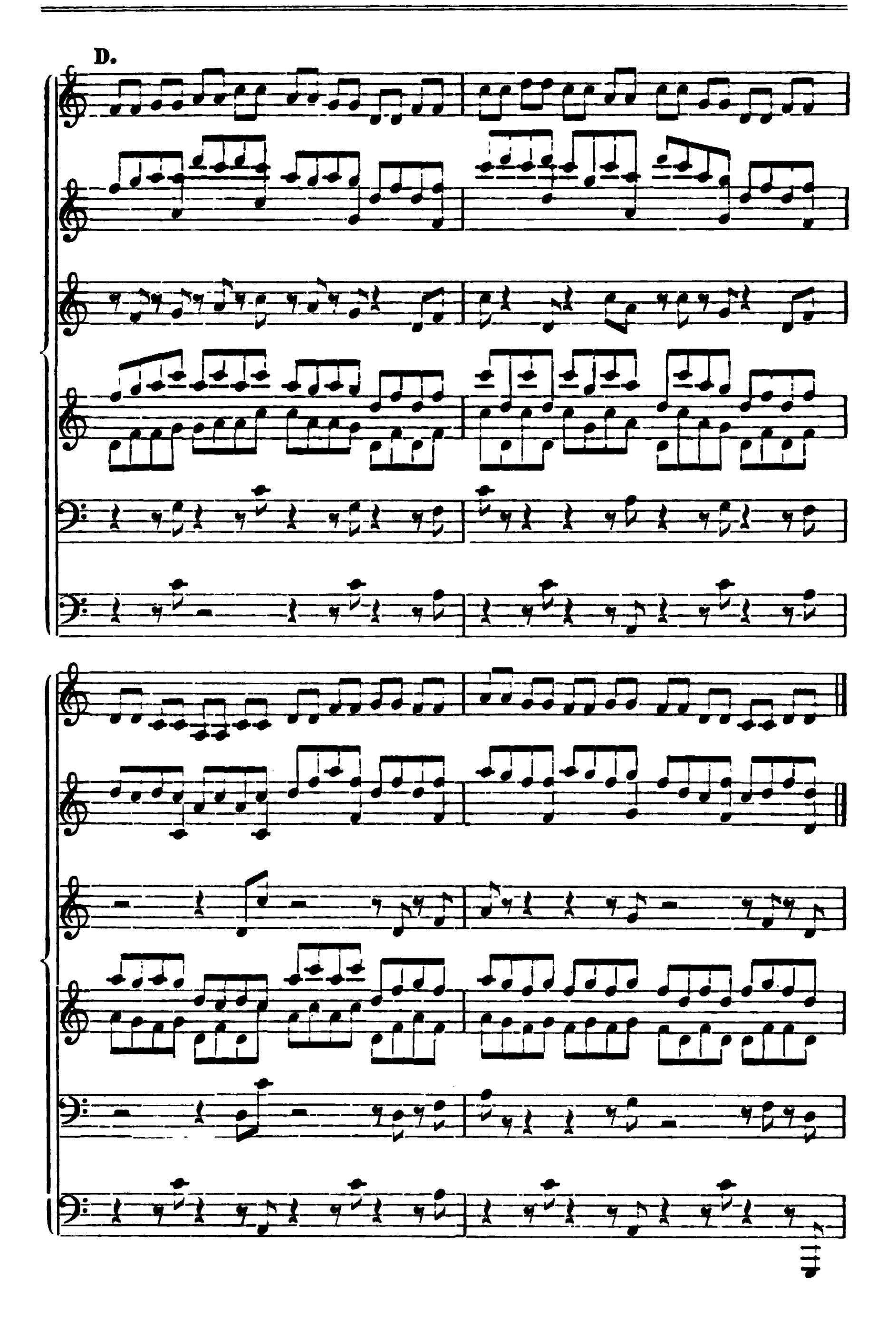
in dem Gamĕlanstück Ladrangan Girang-Girang (Tonsystem Salèndro).
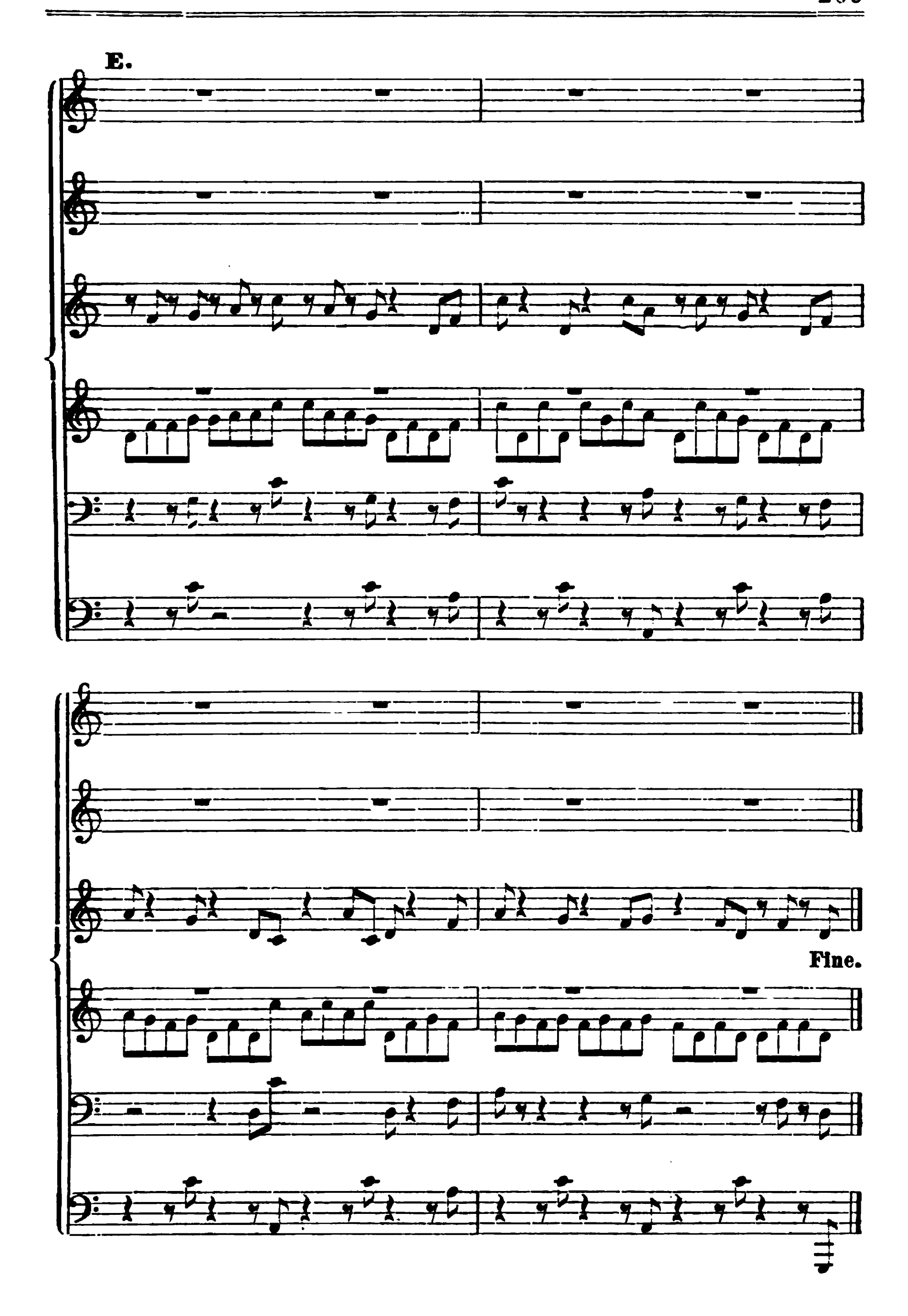


[1] Ein etwa zwanzig Jahre älterer Partiturversuch des Herrn Prof. A. D. Loman nach Mittheilungen eines mit javanischer Kunst vertrauten Europäers wird mit meinem eigenen Material veröffentlicht.


A coll' 8va al fine.
B = A
B = A
B = A
B = A
B = A
B = A
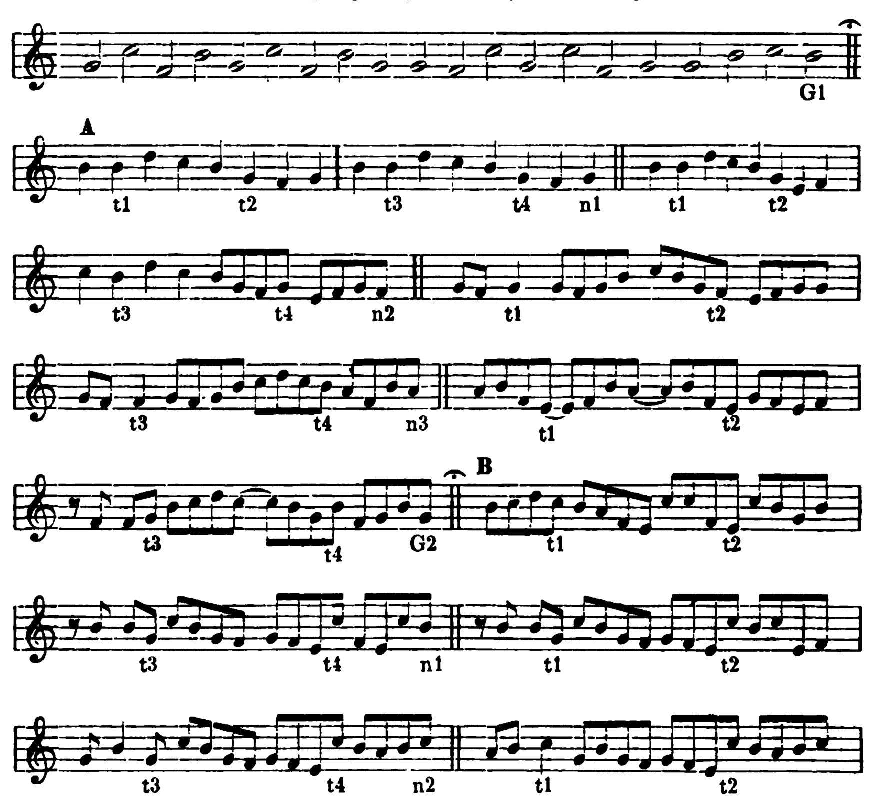

c.
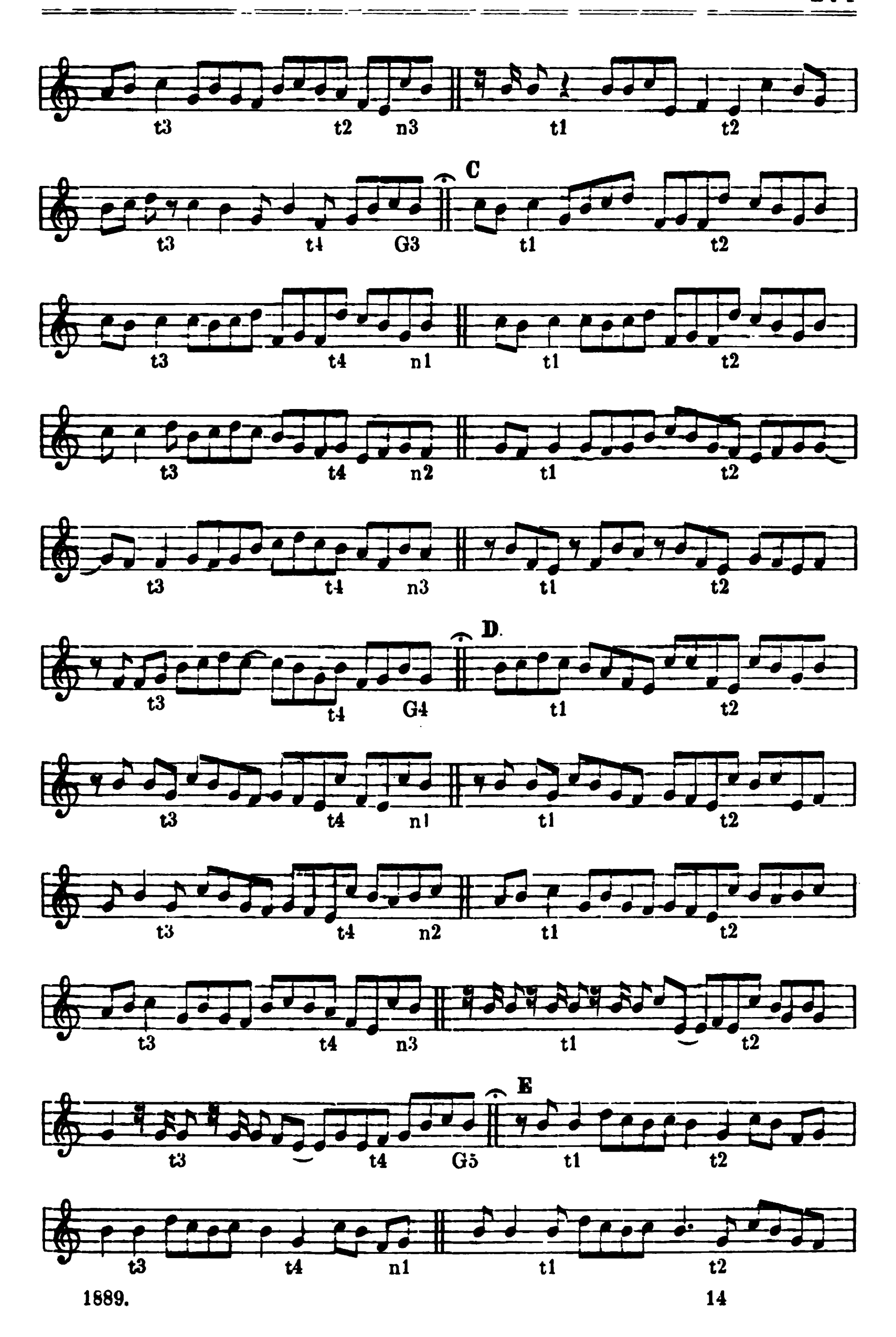

D.
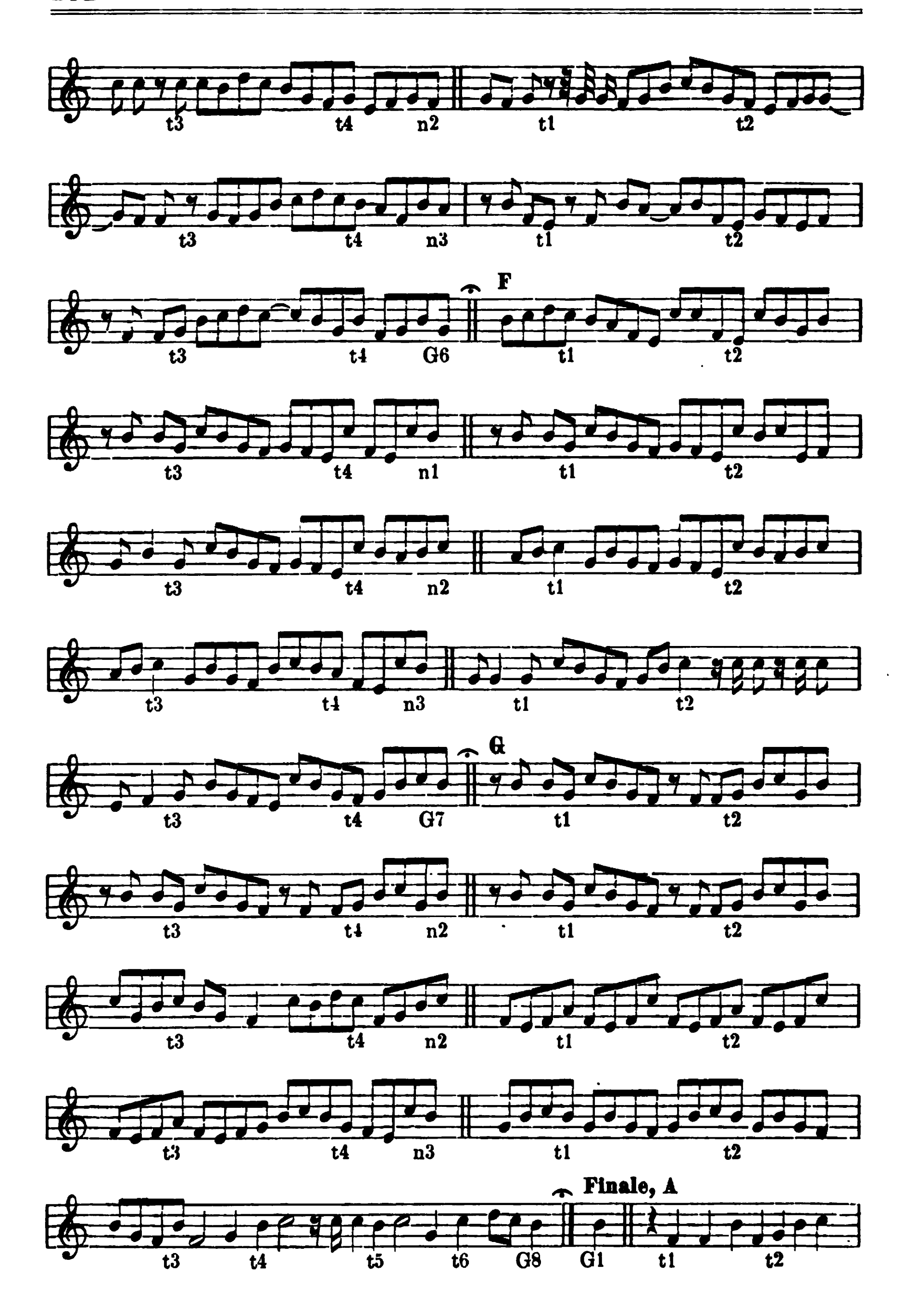

E.
Fine.
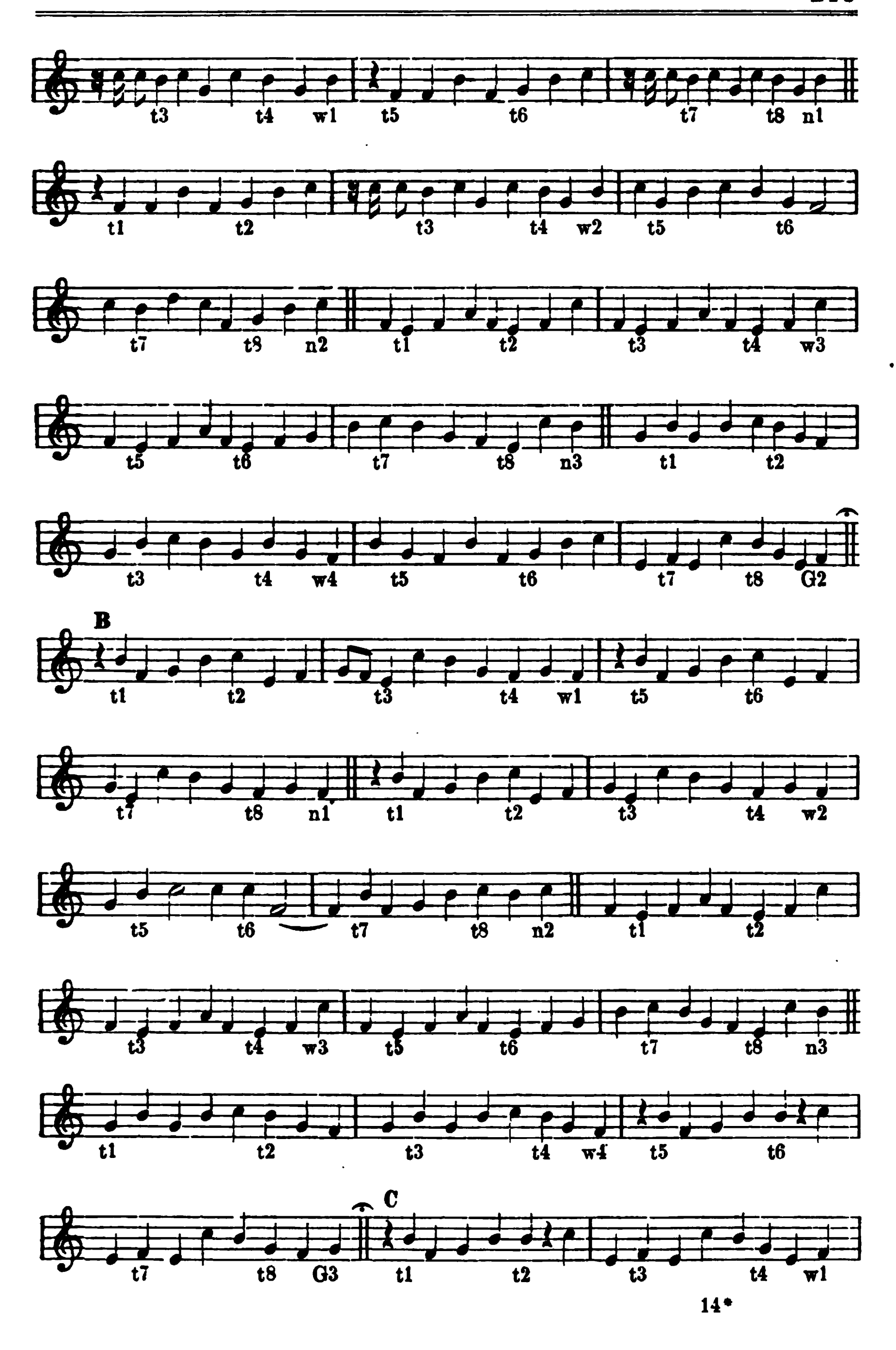
Man sieht wie in der Mitte des Stücks (Abschnitt C) die Mittelstimmen in die raschere Bewegung mitgerissen werden und zugleich ein zweites Thema, durch den Nachsatz mit dem ersten verwandt, in dessen Begleitung auftritt, wodurch vorübergehend ein wirklicher Zweigesang entsteht. Das zweite Thema behauptet darauf allein das Feld (*D* und *E*) und führt wieder von dem Höhepunkt herunter, den das Stück durch Steigerung in der Behandlung des ersten Themas erreicht hatte. Man denke sich ferner zu dem hier Notirten noch feinere Figurationen, Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo, auch Geige, Flöte und Harfe nebst leiseren und lauteren Trommelschlägen hinzu. Dieses erste Beispiel einer authentischen Partitur ist dazu ein sehr einfaches. Viel reicher muß wohl z. B. die Ausstattung des zweiten Stückes sein, von welchem ich nur das melodische Schema geben kann:
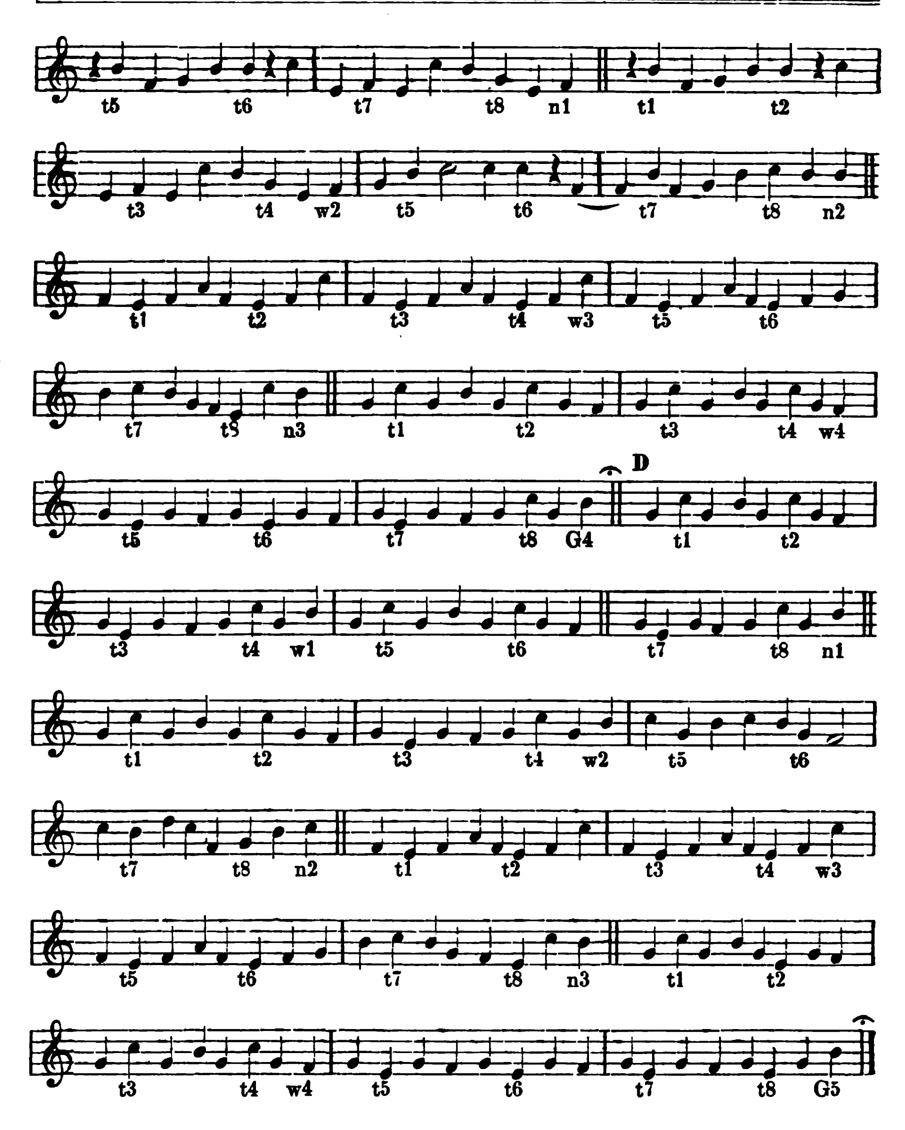
Génding Djĕlàgrà (Tonsystem Pèlog).




t3
t2
n3
t1
t2
t3
t4
G3
C
t1
t2
t3
t4
n1
t1
t2
t3
t4
n2
t1
t2
t3
t4
n3
t1
t2
t3
t4
G4
D.
t1
t2
t3
t4
n1
t1
t2
t3
t4
n2
t1
t2
t3
t4
n3
t1
t2
t3
t4
G5
E
t1
t2
t3
t4
n1
t1
t2


t3
t4
n2
t1
t2
t3
t4
n3
t1
t2
t3
t4
G6
F
t1
t2
t3
t4
n1
t1
t2
t3
t4
n2
t1
t2
t3
t4
n3
t1
t2
t3
t4
G7
G
t1
t2
t3
t4
n2
t1
t2
t3
t4
n2
t1
t2
t3
t4
n3
t1
t2
t3
t4
t5
t6
G8
Finale, A
G1
t1
t2


t3 t4 w1 t5 t6 t7 t8 n1
t1 t2 t3 t4 w2 t5 t6
t7 t8 n2 t1 t2 t3 t4 w3
t5 t6 t7 t8 n3 t1 t2
t3 t4 w4 t5 t6 t7 t8 G2
B
t1 t2 t3 t4 w1 t5 t6
t7 t8 n1 t1 t2 t3 t4 w2
t5 t6 t7 t8 n2 t1 t2
t3 t4 w3 t5 t6 t7 t8 n3
t1 t2 t3 t4 w4 t5 t6
C
t7 t8 G3 t1 t2 t3 t4 w1



Das einzige Mittel, über den künstlerischen Werth der javanischen Musik ein endgültiges Ergebniß zu erhalten, wäre entweder, mit solchen melodischen Leitfaden in der Hand, ihr an ihren Hauptsitzen fleißig zuzuhören, oder die Herstellung vieler vollständigen Partituren zu veranlassen. Wegen der Neuheit des musikalischen Schriftgebrauchs ist aber das letztere für die einheimischen Künstler mit einem

so ungewöhnlichen Zeit- und Geldaufwand verbunden, außerdem wird jene ganze Kunst von der zunehmenden Mittellosigkeit der Großen mit so raschem Verfall bedroht, und ist auf Java von dem Interesse europäischer Gönner verhältnißmäßig so wenig zu erwarten, daß wir uns kaum die Gewinnung eines genügenden Studienmaterials versprechen dürften. Es wird wohl am Ende der Javane, der sich schon seit längerer Zeit als begabter Spieler europäischer Musik gezeigt hat, ganz der letzteren sich zuwenden, und damit ein interessantes Stück Musikgeschichte für uns verloren gehen.

Leyden, 8. Januar 1889.

Kritiken und Referate.

Julius Eckardt, Ferdinand David und die Familie Mendelssohn Bartholdy. Aus hinterlassenen Briefschaften zusammengestellt. Leipzig, Duncker und Humblot. 1888. 8. VI und 289 Seiten.

Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles. Herausgegeben von *Felix Moscheles*. Mit 13 Illustrationen. Leipzig, ebenda. 1888. 8. XIII und 287 Seiten.

Seit 27 Jahren erscheinen in bald kürzeren, bald längeren Zwischenräumen Mittheilungen aus Mendelssohns Korrespondenz. Theils sind es einfache Sammlungen seiner Briefe, theils Briefe mit verbindendem Text, so zu sagen, die für die Schilderung von Mendelssohns Familien-Verhältnissen oder freundschaftlichen Beziehungen die Stütz- und Angelpunkte bieten. Diese Litteratur hat im vorigen Jahre durch die beiden obigen Veröffentlichungen eine werthvolle Erweiterung erfahren.

Das vielcitirte Wort, daß Briefe die wichtigsten Denkmäler seien, welche ein Mensch hinterlassen könne, hat zwar — selbst in dem eingeschränkten Sinne, in welchem es gemeint ist — für die Künstler im allgemeinen schwerlich Gültigkeit. Wenn aber jemals Briefe geeignet waren, das in seinen Werken erscheinende Bild eines Künstlers feiner zu beleben, es lieblicher, heller und eindringlicher zu machen, so sind es gewiß diejenigen Mendelssohns. Kein anderer Musiker dürfte eine Korrespondenz geführt haben von weiterem Umfange und zugleich mit größerer innerer Betheiligung; er war eine briefselige Natur und gab sich immer ganz und ohne Rückhalt. Eine Ergänzung zu seinen für die Öffentlichkeit bestimmten Werken sind seine Briefe nicht, und darin liegt vielleicht das höchste Lob, welches ihrem Schreiber gespendet werden kann. In den Zügen dieses Künstlerbildes giebt es nichts Unproportionirtes und Räthselhaftes, das der Zurechtrückung und Erklärung bedürfte durch Mittheilung aus des Mannes Privatleben. Es ist genau dieselbe Persönlichkeit, die wir hier und die wir dort sehen. Aber damit ist zugleich auch gesagt, daß in den Briefen nichts zu finden ist von jenen peinlichen Enthüllungen unreinlicher Erdenreste, die ein schönes Ideal brutal zu entstellen drohen. Das Licht, welches sie spenden, umfließt mit traulichem Glanze die Contouren der Gestalten, welche der Meister in seinen Werken aufgerichtet hat. Er kommt uns nahe als Mensch, und seine Züge verändern sich nicht in der Nähe; er macht nicht beklommen, sondern glücklich und warm, und es wächst unsere Liebe zu ihm.

Ethisch vor allem ist die Wirkung, welche die Veröffentlichungen von Briefen Mendelssohns hervorgebracht haben und immer von neuem hervorbringen. Die

seltene Harmonie, zu welcher sich bei ihm alle Eigenschaften des Geistes, Herzens und Charakters durchdringen, giebt dem Urtheil über ihn seine eigene Nuance, ähnlich wie es, nur mit Übertragung auf eine mächtigere Persönlichkeit, bei Goethe geschieht. Solch ein Kunstwerk in Menschengestalt wirkt noch ganz anders, als nur ästhetisch. Wie ein Trost erfüllt uns der Gedanke, daß es überhaupt hat vorhanden sein können. Ein jedes Werk, das ein solcher Mensch geschaffen hat, ist wie in ein sanftes höheres Licht gehüllt, und nur in diesem Lichte sollte man alles zu schauen versuchen, was von ihm ausging, um auch den schwächeren Werken gerecht zu werden, die ja vorhanden sein müssen, weil er eben ein Mensch war.

Die beiden neuen Briefpublikationen unterscheiden sich wesentlich von einander durch die Form, welche die Herausgeber ihnen gegeben haben. Je nach den Forderungen, welche man stellt, wird sich der eine durch diese, der andere durch jene befriedigter fühlen. Dem streng wissenschaftlichen Interesse entspricht Felix Moscheles mehr, als Julius Eckardt. Je höher der Werth der dargebotenen Dokumente ist, desto dringender muß man zur Förderung geschichtlicher Erkenntniß wünschen, sie wortgetreu, unverkürzt und ohne Zuthaten zu besitzen. Minderwichtiges, auch Wiederholungen nimmt man gern in den Kauf, wird diese Sicherheit geboten. Felix Moscheles, der Sohn des Mendelssohn befreundeten Elternpaars, gewährt sie in einer Weise, für die ihm warmer Dank gebührt. Mit größter Bescheidenheit läßt er seine eigene Person zurückstehen. Nirgends in dem ganzen Buche, wenn man von der Vorrede absieht, eine unsachliche Bemerkung. In knappster Fassung werden die Thatsachen mitgetheilt, welche die Reihe der Briefe zu einem Ganzen verbinden. Wenige Bruchstücke aus den Briefen und Tagebüchern seines Vaters finden sich eingestreut, und immer an passend ausgewählten Stellen. Über die Personen und Sachen wird der Leser im allgemeinen genügend orientirt. Ich habe mir Seite 235 angemerkt, wo hinzugefügt werden konnte, daß das Konzert von Bach, welches Moscheles, Thalberg und Mendelssohn zusammen spielten, dasjenige in C dur gewesen ist. Mendelssohn, der nicht Zeit gehabt hatte, seine Kadenz für den letzten Satz verabredetermaßen vorher auszuarbeiten, improvisirte sie, und zwar mit solchem Feuer und solcher Kühnheit, daß die Zuhörer ganz außer sich geriethen. Dies nach mündlicher Mittheilung Joachims, der zugegen war. Manchem würde auch wohl mit der Bemerkung gedient worden sein, daß das S. 148 als Autograph nachgebildete Lied »Mein Liebchen, wir saßen beisammen« sich unter Mendelssohns veröffentlichten Liedern nicht findet. Im Irrthum befindet sich der Verfasser, wenn er die auf Seite 277 mitgetheilten Direktionsbemerkungen Mendelssohns auf den »Elias« bezieht; sie gehören zum »Paulus«. Auch schickte Moscheles dem Freunde im Frühling 1835 nicht seine Ouverture zur »Jungfrau von Orleans«, sondern nur eine Skizze derselben, wie aus dem Briefe vom 25. März (S. 114) hervorgeht (S. 115, Zeile 20 muß es in demselben Briefe »Stellen« statt »Stimmen« heißen). Anspruchslose kleine Zusätze und Berichtigungen, die man in diesem Sinne aufnehmen möge! Der Herausgeber hat es sich nicht gestattet, kritische Äußerungen Mendelssohns über Personen und Zustände seiner Zeit durch Unterdrückung der Namen gegenstandslos zu machen. Wir können der hierdurch bekundeten Wahrheitsliebe um so rückhaltsloser danken, als sie sich nicht auf Kosten des Taktgefühls geltend macht. Schonend hat er mit der Veröffentlichung lange gezögert. Zwischen einem Theil der Briefe und heute liegt mehr als ein halbes Jahrhundert. Die Gefahr, berechtigte Verstimmungen hervorzurufen, ist nicht mehr vorhanden. Ansprüche der Überempfindlichkeit aber durften gegenüber dem Werth der hier gebotenen Urkunden unberücksichtigt bleiben.

Dieser ist, wie gesagt, ein großer und bleibender. Es sind viele Stellen in

den Briefen, bei denen man sich an Schumanns Worte erinnert fühlt, daß Mendelssohn in seinen Gesprächen über Kunst täglich wenigstens einige Gedanken vorbringe, die man gleich in Gold graben könne; andere wiederum, in denen der Adel und die Reinheit seiner Gesinnung einen wahrhaft ergreifenden Ausdruck finden. Und alles verschönt eine seltene Anmuth und Natürlichkeit der Sprache. Wer mit Mendelssohns Korrespondenz vertraut ist, dem werden die Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles noch in einer besonderen Beziehung interessant sein. Ein Grund des Zaubers, den seine Persönlichkeit ausübte, muß darin gelegen haben, daß er befähigt und gewillt war, auf die Eigenthümlichkeiten der Menschen ernstlich einzugehen, ohne dabei die eigne zu verleugnen. Daher wird es kommen, daß der Ton in seinen Briefen ein so merklich verschiedener ist. Man vergleiche die an Moscheles gerichteten mit denen an Hiller: hier der flotte, geistreiche Kamerad, dort der gereifte, gediegene, etwas pedantische Künstler, der an Alter um 15 Jahre überlegen war, und den Mendelssohn bescheidentlich einmal seinen Lehrer nennt. Trotz aller Unbefangenheit des Verkehrs hier sowohl wie dort reflektiren dennoch aus der Haltung der Briefe zwei grundverschiedene Menschen. Wiederum in einer andern Tonart komponirt sind die Briefe an den ernsten Eduard Devrient, anders abermals die an den frischen, rührigen, humorvollen David. Und vollends ändert sich die Farbe, wenn er an Charlotte Moscheles schreibt, die junge, verständige, mütterlich sorgende Freundin.

Nun das Buch Julius Eckardts. Seine Form ist eine neue und ganz besondere. An der Spitze des Titels steht der Name Ferdinand David. Aber die Grundsubstanz des Buches bildet doch nicht er, sondern Mendelssohn. Zwar wird Davids Leben von der Wiege bis zum Grabe im Umriß gezeichnet, allein das volle Licht fällt nur auf den Zeitabschnitt, da er sich mit Mendelssohn berührte und allgemach zu vertrauter Freundschaft zusammenschloß. Und während dieser Zeit tritt uns seine Gestalt nicht sowohl unmittelbar entgegen, sondern so wie sie das Leben des Freundes als ein heller Spiegel zurückwirft. Aber so neu die Form, so glücklich gewählt ist sie auch. David gehört zu den Künstlerpersönlichkeiten, die wie achtbar und bedeutend an sich sie immer gewesen sind, den höheren Glanz, den sie ausstrahlen, doch nicht aus sich selbst, sondern von einer Sonne empfangen haben, in deren Kreisen sie sich bewegten. Auch Ferdinand Hiller war eine solche Persönlichkeit, und sein Bild ließe sich auf ähnliche Weise zeichnen, hätte er das vorhandene Material von Briefen Mendelssohns an ihn nicht vorher bereits selbst verwerthet. Nur ein ungewöhnlich geschickter Schriftsteller durfte sich diese Aufgabe stellen, und daß Eckardt ein solcher ist, könnte man von jeder Seite seines Buches ablesen, wüßte man es nicht längst auch ohne dies. Die rein litterarische Befriedigung, welche er gewährt, ist demnach eine viel größere, als man sie bei der Publikation von Felix Moscheles empfindet. Es ist eine höchst unterhaltende Arbeit voll Leben und Wechsel, und ohne irgend wie zu verschönern, setzt sie die Gestalt Davids überall in das günstigste Licht.

Dem gegenüber darf freilich auch nicht verschwiegen werden, daß es dem Buche Eckardts einigermaßen an gründlicher Durcharbeitung des Stoffes, Gleichmäßigkeit der Behandlung, Methode, Vorsicht, kurz an einer gewissen Exaktheit fehlt. Stände meine Anzeige nicht in einem Organ für Musikwissenschaft, so würde ich mich begnügen, wie die Vorzüge des Buches, so auch dessen Mängel einfach zu nennen. Wenn ich mich hier etwas tiefer auf die letzteren einlassen muß, so sollen dadurch die ersteren — ich betone es ausdrücklich — keineswegs in Schatten gestellt werden.

Was das verwerthete Briefmaterial anlangt, so fallen zunächst einige chronologische Verstöße auf. S. 93 wird ein Brief Mendelssohns vom 30. Juli 1838 in

einen falschen Bezug gebracht. Er ist keine Antwort auf Davids Brief vom 15. Mai 1838, und mich dünkt, war es auch nicht eben schwer, dies zu sehen. Die Aufführung, von welcher David spricht, fand am 13. Mai in Leipzig zum Besten des Mozart-Denkmals in Salzburg statt. Mendelssohn dagegen redet vom Musikfest in Magdeburg, das am 28. und 29. Juni gefeiert wurde. Es scheint also ein Brief Davids verloren gegangen zu sein, in welchem er dem Freunde von seinen Erlebnissen bei diesem Feste berichtet hatte. S. 178 trägt ein Brief Davids das Datum 19. April 1842. Da aus dem Briefe selbst hervorgeht, daß er vor Ostern geschrieben ist, Ostern in dem Jahre aber auf den 27. März fiel, so ergiebt sich schon hieraus die Unrichtigkeit der Datirung. Da David ferner schreibt, daß Tags vorher das letzte Gewandhauskonzert gewesen sei, dieses aber nach Dörffels Geschichte der Gewandhauskonzerte auf den 17. März fiel, so muß der Brief am 18. März geschrieben sein. Er wäre demnach hinter S. 171 einzureihen gewesen. Wie das falsche Datum hat entstehen können, läßt die Art von Eckardts Mittheilung nicht erkennen.

Der Pflicht des Herausgebers, erklärungsbedürftige Dinge zu erklären, unrichtige Angaben als solche zu bezeichnen, hat Eckardt hier und da, aber nicht stetig genügt. Mendelssohns Mutter schreibt S. 47 ff. von einer Recension der Leipziger musikalischen Zeitung aus dem Jahre 1805, in der behauptet werde, Beethoven sei zwar als Klavierspieler recht bedeutend, aber als Tonsetzer würde nichts aus ihm. Der betreffende Jahrgang enthält eine solche Recension nicht. Als Theil eines Konzertprogramms theilt sie mit: Terzett und Quartett aus »Mozarts« *Villanella rapita*. Die Oper ist nicht von Mozart, sondern von Bianchi, Mozarts Kompositionen sind nur Einlagen in dieselbe. Man habe Mozart vorgeworfen, daß der Don Juan zu viel Noten enthalte. Diese Äußerung hat Kaiser Joseph über die Entführung aus dem Serail gethan. Zwischen S. 210 und 211 durfte die Bemerkung nicht fehlen, daß Mendelssohn zum Konzert am 22. Februar 1844, in welchem seine Amoll-Sinfonie aufgeführt wurde, nach Leipzig kam; aus der Allgem. mus. Zeitung von 1844, Spalte 153, konnte es der Herausgeber entnehmen. Zu S. 213 ist zu wissen nöthig, daß Mendelssohn im April desselben Jahres wieder in Leipzig war und am 24. in Servais' Konzert mit diesem und David Beethovens großes B dur-Trio spielte. Zu errathen, was David die »Berliner Anti-Vocal-Symphonie-Abendpartie« nennt, kann keinem Leser zugemuthet werden; hier mußte der Herausgeber sagen, daß Rellstab den Versuchen Mendelssohns entgegenarbeitete, die Symphonie-Abende der königlichen Kapelle in Berlin durch Gesangsvorträge zu erweitern. Am empfindlichsten wird man durch den Mangel an tieferem Eingehen auf die Gegenstände der Korrespondenz berührt gelegentlich des Violinkonzerts. Die Briefe über dieses Meisterwerk sind von höchstem Interesse. Man erfährt, daß Mendelssohn sich schon 1838 mit ihm trug; vollendet wurde es erst Anfang 1845. David wurde dabei fleißig zu Rathe gezogen: eine Anzahl von Stellen bildete zwischen den Freunden den Gegenstand eifriger Verhandlungen. Diese Stellen nun mit ihren Varianten genau mitzutheilen, hätte oberstes Gebot für den Herausgeber sein müssen: hier bot sich Gelegenheit, dem prüfenden und feilenden Künstler auf die Finger zu schauen. Aber sie werden einfach weggelassen. Und wo Mendelssohn selbst die Hinweise macht (»Wie ist's mit den letzten 2 Tacten auf dem Bogen 15« u. s. w.; s. S. 225 f.), ist wenigstens versäumt worden, die betreffenden Stellen der gedruckten Partitur anzugeben, denen die Citate nach dem Manuskript entsprechen. Also ein Hauptzweck, zu welchem die Wissenschaft solche Briefpublikationen wünschen muß, ist hier völlig außer Acht gesetzt. Hoffentlich macht der jetzige Besitzer der Briefe, Herr Paul David in Uppingham, das ärgerliche Versäumniß wieder gut durch nachträgliche Mittheilung der Notenbei-

spiele. Wir stellen ihm dazu unsere Zeitschrift gern zur Verfügung. Mendelssohnsche Musik wird in Eckardts Buche überhaupt nur einmal mit Noten citirt (S. 155), aber auch hier gleichsam widerwillig, da nur die in Noten gegebene Antwort des Komponisten mitgetheilt wird, nicht auch die in eben dieser Weise gestellte Frage.

Eckardt ist nicht musikalisch gebildet, und daraus muß man sich noch manche Unzulänglichkeit erklären, die, wennschon nicht bedeutend, doch immerhin störend ist. Wenn David 1842 von einer Sinfonie Mendelssohns schreibt (S. 167), so versteht es sich nicht für alle Leser von selbst, dass die aus A moll gemeint ist. Noch weniger, wenn es sich um Gade's Sinfonie, seine zweite, handelt (S. 200). Bei solchen Gelegenheiten nicht zu wenig, aber auch nicht zu viel erklären, mag freilich schwer sein für jemanden, der außerhalb der musikalischen Kreise steht. Aber eine diplomatisch korrekte Wiedergabe musikalischer Dinge darf man doch auch von ihm erwarten. Von einem »C moll-Chor« im ersten Theile von »Paradies und Peri« dürfte in einem sorgfältigen Buche nicht gesprochen werden (S. 189), ebenso wenig von den »8 Sätzen« der »allerneuesten Symphonie« von Spohr« (S. 161). Wer an dem Aufführungsjahre 1842 und an den »2 Orchestern« erkennt, daß diese »allerneueste« die Doppel-Symphonie »Irdisches und Göttliches im Menschenleben« ist, wird alsbald auch wissen, daß »8« ein Versehen ist statt »3«. Wer das aber nicht thut, wird nicht ohne Grund fragen, wozu denn ein Herausgeber nütze sei. Die an derselben Stelle befindliche Angabe der Besetzung des kleineren Orchesters ist durch den Druck bis zur Unkenntlichkeit entstellt; es soll heißen: »2 *Viol.*, *Br.*, *Vc.*, *Cb.*, *1 Fl.*, *1 Ob.*, *1 Cl.*, *1 Fag.*, 2 *Cor.*« Wirkliches Bedauern aber muß es erwecken, daß Eckardt sich hat verleiten lassen, seinem Schlußkapitel eine Charakterisirung Davids aus der Feder Ed. Bernsdorfs anzufügen und mit lobenden Worten einzuleiten (S. 285, Anmerk.). Wir wollen nicht zweifeln, daß er auch hier im guten Glauben gehandelt und nicht erkannt hat, auf wen und was sich die Schimpfreden am Ende dieses Citats beziehen. Aber im Sinne Davids, der andere ehrliche Überzeugungen stets geachtet hat und immer verstanden, Person und Sache zu trennen, dürfte er schwerlich gehandelt haben. Wenn er nun gar jenen Schriftsteller »geschmackvoll« nennt, dessen Urtheilsbeschränktheit nur durch das geradbrechte Deutsch überboten wird, in welchem er seine Meinungen zu Tage quält, so möchten wir fast an ihm selber irre werden. Wir hoffen, daß er bei einer zweiten Auflage diesen Flecken aus seinem Buche entfernt.

Gern würden wir es auch gesehen haben, wenn der Verfasser seine Leser vollständig hätte erkennen lassen, wieviel von seinen Mittheilungen ganz neu ist und was aus bereits benutzten Quellen fließt. Dem Reiz seines Buches hätte ein solcher Nachweis keinen Abbruch gethan, und der wissenschaftliche Werth wäre erhöht worden. Liest man S. 133 zu einem Briefe Mendelssohns vom 9. August 1841 die Vorbemerkung, er sei bereits im 2. Bande der »Briefe« auszugsweise mitgetheilt worden, so folgert man leicht, daß andere, die einer solchen Notiz entbehren, bisher nicht veröffentlicht worden seien. Bei dem Briefe auf S. 150 trifft solches aber nicht zu. Die störenden Zwischenfälle bei der Aufführung des »Sommernachtstraums« am 14. Oktober 1843 erzählt Eckardt nicht als erster (S. 187); wir kennen sie schon aus dem Buche Hillers (S. 179). Daß die Briefe Schumanns an David zum ersten Male von dem Unterzeichneten ausgenutzt worden sind, hätte gelegentlich vielleicht auch erwähnt werden können. Ein Mangel an Plan und Konsequenz zeigt sich endlich in der Abstumpfung persönlicher Spitzen, soweit solche durch Namensunterdrückung zu ermöglichen ist. Ich glaube, wie Felix Moscheles so hätte auch Eckardt alle in den Briefen vorkommenden Namen stehen lassen können, ohne irgend einen Nachlebenden zu kränken. Indessen diese Frage

muß ein jeder nach eignem Taktgefühl entscheiden. Zwecklos aber ist es, einen Namen auf der ersten Seite zu unterdrücken, den man auf der zweiten stehen läßt oder gar eigenhändig hinschreibt (s. S. 11 und 13 »Stegmayer«); zwecklos, sich David über einen »Freund X« lustig machen zu lassen, dabei aber verrathen, daß er der Verleger von Mendelssohns »Antigone« ist (S. 181). Und fast zwecklos, den Leser vor irgend ein X oder Y zu führen, wenn er nur den betreffenden Band der Allgemeinen musikalischen Zeitung, oder Ledeburs Tonkünstlerlexikon Berlins nachzuschlagen braucht, um zu finden, wen der Briefschreiber meint.

Bekanntlich ist Eckardt ein Meister im Schildern politischer und gesellschaftlicher Zustände. Diese Meisterschaft bewährt er auch im vorliegenden Buche. Mit Wohlgefallen läßt man vor sich die Bilder des Leipziger, Berliner, Kasseler Lebens entrollen, denen man es ansieht, wie sie auch der Verfasser seinerseits mit Behagen gezeichnet hat. Da er sich hier in seinem eigensten Elemente befindet, kann der Leser leicht darüber hinweg sehen, daß bei einigen Gelegenheiten wohl etwas zu weit ausgeholt wird. Das gilt namentlich von Kassel, auch von Berlin, wogegen die Schilderung der »Leipziger Anfänge« durch die geschickte Zusammenfassung aller wesentlichen Punkte ebenso wie durch Anschaulichkeit und lebendige Sprache vollkommene Befriedigung gewährt. Hier und da begegnet man kleinen Flüchtigkeitsversehen und Urtheilen, denen man anmerkt, daß der Verfasser seine Dinge nur aus zweiter Hand kennen lernen konnte, auch gewissen — feuilletonistischen, möchte ich sagen, Übertreibungen, wie sich denn bis in einzelne Wendungen und Worte hinein nachweisen ließe, daß Eckardt seine Schule als Stilkünstler mehr im Dienste der Publizistik, als der Geschichtsschreibung durchgemacht hat. Allein die Feuilletonfärbung schickt sich gar so übel nicht zu der anmuthig lässigen Komposition des Buches, und wird das ihrige beitragen, ihm einen großen Leserkreis zu gewinnen, was wir im Interesse Mendelssohns und Davids aufrichtig wünschen.

Zum Schluß noch eine Bemerkung, von der ich möchte, daß diejenigen sie vor allen andern erwögen, welche sie zur Zeit am nächsten angeht. Einige Briefe Mendelssohns an Moscheles und David stehen auch im 2. Bande der Briefsammlung. Man vergleicht natürlich. Aber diese Vergleichung ergiebt für die Herausgeber der Sammlung ein böses Resultat. Daß die Briefe derselben nicht immer vollständig mitgetheilt waren, ließ sich aus den Gedankenstrichen schließen, denen man hier und da begegnet, obwohl im Vorwort darüber kein Wort gesagt ist. Aber die Striche sind weit entfernt, das richtige Verhältniß zu zeigen. Die meisten und größten Auslassungen sind überhaupt gar nicht angedeutet, der Leser wird vielmehr durch verbindende Wendungen, welche nicht aus Mendelssohns Feder stammen, über die Lücken hinweggetäuscht. Er bekommt nach Form und Inhalt von den Briefen einen falschen Begriff. Ja, die Herausgeber haben sich gestattet, mehre Briefe in einen zu verschmelzen. Um ein Beispiel zu haben, schlage man S. 27—29 auf. Das sieht aus, wie ein fortlaufender Brief, von dem man nur die einleitenden und abschließenden Wendungen fortgelassen hat. In Wirklichkeit sind die ersten 16 Zeilen aus der Mitte eines Schreibens vom 7. Febr. 1834 genommen, von dem sie höchstens den achten Theil bilden; dann folgen 15 Zeilen eines Briefes vom 26. Juni mit frei umkomponirtem Anfang; der Rest endlich stammt aus einem Briefe vom 25. December, ist ebenfalls ein mitten herausgerissenes Bruchstück, das außerdem noch vier größere oder kleinere, von den Herausgebern nicht angezeigte Löcher in seinem Leibe trägt. Noch ein Beispiel. S. 308 f. steht ein 32 Zeilen langer Brief an David. Die ersten 12 Zeilen sind wieder ein Mittelstück aus einem Brief vom 21. Oktober 1841. Folgen 7 Zeilen aus einem Brief vom 23. September (also einem früheren!) mit zwei Konstruktions-

änderungen und einer Auslassung. Folgen 5 Zeilen des Briefes vom 21. Oktober, und der Rest scheint ein freies Potpourri nach Mendelssohn'schen Motiven zu sein. Ich füge nichts weiter hinzu als dies. Die Besitzer der hinterlassenen Briefschaften Mendelssohns haben das Recht, dieselben herauszugeben oder nicht herauszugeben. Sie zu verstümmeln, zu zerschneiden und die Theile neu zusammenzuflicken, dazu haben sie das Recht nicht. Eine neue, gründlich revidirte Ausgabe der zweibändigen Briefsammlung thut dringend noth. In der Form, wie sie jetzt vorliegt, hat sie alle Glaubwürdigkeit verloren.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Friedrich Wieck. Ein Lebens- und Künstlerbild von *Dr. Adolph Kohut.* Mit zahlreichen ungedruckten Briefen. Dresden u. Leipzig, E. Pierson's Verlag. 1888. VI, 346 S; 8.

Vor einiger Zeit hatte ich die Freude, Robert Schumann's Jugendbriefe in dieser Zeitschrift anzuzeigen und der verehrten Herausgeberin für das hochwillkommene Geschenk zu danken, das sie der großen und immer wachsenden Schumann-Gemeinde gemacht hatte. Ungeahnte Einblicke in das innerste Leben des großen Künstlers erschlossen sich und ein reiner guter Mensch von tiefem Gemüth, ein geistvoller Schriftsteller von reicher Phantasie enthüllte sich in diesen Blättern. Zwar drängte sich dem Leser gelegentlich ein kleines Bedauern darüber auf, daß bei der Auswahl des Mitzutheilenden mit größter, zuweilen auch mit allzugroßer Vorsicht verfahren worden war, und daß im Ganzen wie im Einzelnen augenscheinlich Vieles zurückgehalten worden sein mochte, was werthvolle Ergänzungen zur Kenntniß von Robert Schumann's innerem und äußerem Leben geliefert haben würde. Dafür aber hatte man andrerseits den wohlthuenden Eindruck, daß die ganze Veröffentlichung in edler und vornehmer Gesinnung unternommen und mit pietätvollster Hand durchgeführt worden war.

Man hatte das Recht, einen verwandten Eindruck zu erwarten, als die oben genannte Biographie Friedrich Wieck's erschien. Ein Buch, das dem Vater von Klara Schumann, dem langjährigen Lehrer und Berather von Robert Schumann, gewidmet ist, hatte von vornherein allen Anspruch auf Beachtung und mußte günstige Erwartungen erwecken.

Aber leider muß gesagt werden, daß die Arbeit von Herrn Ad. Kohut hinter allen, auch den bescheidensten Erwartungen zurückbleibt, die an eine solche Aufgabe zu stellen sind, und ich stehe nicht an, die Veröffentlichung dieses Buches als eine unentschuldbare Verwegenheit zu bezeichnen. Wenn das Wort hart klingt. so wird jeder Sachkundige nach der Lektüre dieses Machwerkes das Urtheil vielmehr noch zu mild finden. Statt einer klar und übersichtlich gegliederten Darstellung von dem einfachen Lebenslaufe Fr. Wieck's erscheint ein wüstes Durcheinander, indem die Darstellung des Lebensganges durch Einschaltung von Briefen und Dokumenten verschiedensten Werthes und von ungenießbaren Auseinandersetzungen des Biographen unausgesetzt unterbrochen wird. Dabei ist der deutsche Ausdruck ungeschickt und unfertig, und der Druck von beispielloser Inkorrektheit. Bei den Abschnitten, welche Herrn Kohut selbst angehören kommt wenig oder nichts darauf an, aber bei den abgedruckten Briefen, dem einzig Brauchbaren im ganzen Buche, ist das ungemein störend: der Abdruck eines großen Theiles derselben und ganz besonders der französischen ist geradezu ein Muster von typographischer Liederlichkeit. Ob die Schuld dabei ausschließlich den Setzer und den Korrektor und nicht auch den trifft, welcher die Briefe kopirt und druckfertig gemacht hat, will ich dahin gestellt sein lassen.

So gehört, als schriftstellerische Leistung betrachtet, das Buch zu einer Gattung, welche die Kritik als allzu untergeordnet mit Recht bei Seite zu lassen pflegt. Doch wäre es trotzdem möglich, daß es als die Biographie eines Musikers und insbesondere eines Musiklehrers von ungewöhnlicher Art einen gewissen Werth beanspruchen könnte. Was man darin sucht ist ein klares Bild von Wieck's Persönlichkeit, vornehmlich von seiner künstlerischen Eigenart, eine Darstellung seiner musikalischen Anschauungen und ganz besonders seiner Lehrweise. Man verlangt vor Allem zu erfahren, welche Grundsätze ihn bei der Ausbildung seiner Tochter Klara wie Robert Schumann's geleitet haben, was und wie viel in der künstlerischen Entwickelung dieser beiden sein Werk ist. Denn man muß verständigerweise zugestehen, daß eine selbständige Biographie Friedrich Wieck's ihre Berechtigung ausschließlich aus der Aufgabe schöpfen kann, die er als Erzieher und Lehrer dieses Künstlerpaares zu erfüllen hatte. Aber leider versagt auch hier der Verfasser vollständig, denn was er selbst über diese anziehenden und wichtigen Fragen zu sagen weiß, sind triviale Betrachtungen oder längst bekannte Thatsachen. Und wenn man sich mühselig genug durch das Buch durchgelesen hat, so ergiebt sich als Resultat der Eindruck, daß es dem Verfasser an der erforderlichen schriftstellerischen wie musikalischen Vorbildung gebricht sowie an der Einsicht in das Wesen und die Schwierigkeiten seiner Aufgabe.

So bleiben als das einzig Brauchbare in dem Buche die Briefe und Dokumente, welche der Verfasser freigebig mittheilt.

Freigebig, oder vielmehr allzu freigebig. Denn wenn man bei der Herausgabe von Schumann's Jugendbriefen zuweilen über allzugroße Zurückhaltung klagen konnte, so sei Herrn Kohut zugestanden, daß zu dieser Klage er keinen Anlaß giebt. Allein wenn er, wie es allen Anschein hat, Alles was in Friedrich Wieck's Nachlaß von Briefen Angehöriger, sowie naher und entfernter Freunde vorhanden war, kurzer Hand abdruckt, ja außerdem auch noch mancherlei Anderes, wie z. B. die an Wieck's zweite Tochter gerichteten, theils ganz intimen theils völlig bedeutungslosen Briefe veröffentlicht, so gebührt dieser ebenso bequemen als taktlosen Buchmacherei eine strenge Zurechtweisung, zumal von dergleichen leichtfertigen Indiskretionen einige Persönlichkeiten, lebende wie nicht mehr lebende, betroffen werden, denen wir Rücksicht und Verehrung schulden.

Ich versage mir mit gutem Grunde auf Einzelnes einzugehen und Beispiele anzuführen, da dergleichen Taktlosigkeiten so viel als möglich der Vergessenheit überantwortet werden müssen, nicht um des Herausgebers willen, aber aus geziemender Rücksicht für die durch seine übelberathene Veröffentlichung mehr oder minder Betroffenen.

Nur Eines sei erwähnt. Ich habe früher (vergl. diese Zeitschrift 1886 S. 529) es bedauern müssen, daß in den Jugendbriefen die schmerzliche Episode von Schumann's Verlobung mit Ernestine von Fricken zwar erwähnt, aber ohne Aufklärung gelassen worden ist. Herr Kohut druckt nun S. 97 ff. neun bisher unveröffentlichte Briefe Ernestinens ab, bei denen sich mir übrigens die Frage aufdrängt, ob wohl die Empfängerin diesen Abdruck gut geheißen haben möge. Volle Aufklärung bringen auch diese Briefe nicht, aber wer sie liest, wird nicht mehr im Zweifel darüber sein, aus welchen Gründen Rob. Schumann das Verlöbniß auflöste.[1]

[1] Inzwischen hat Herr Kohut diese Episode von Schumann's Leben nochmals behandelt, in der Gegenwart, Jahrg. 1889, Nr. 5. Die darin hervorgehobenen neuen Quellen sind keine anderen als die obengenannten, bereits in seinem Buche gedruckten Briefe Ernestinens; im Übrigen ist der Aufsatz selbst genau eben so dilettantisch und werthlos, wie das Buch.

Einer eingehenden Besprechung ist das Buch nicht werth, und selbst diese kurze Anzeige wäre allzulang, wenn man nach ihr den Werth desselben bemessen wollte. Aber es fordert zu zwei Bemerkungen auf, die so anerkannt sie sind, dennoch wie es scheint, gelegentlich wiederholt werden müssen. Zunächst, daß ungebildeter und kenntnißloser Dilettantismus auch auf dem Gebiete der Musikschriftstellerei keinerlei Existenzberechtigung hat, und sodann daß intime Familienpapiere, insbesondere Briefe ohne Erlaubniß einerseits der ursprünglichen Empfänger, andrerseits der noch lebenden Verfasser zu veröffentlichen ungeziemend ist.[1]

Königsberg i. Pr. **A. Schöne.**

Adolphe Jullien, **Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres. Paris (librairie de l'Art) 1888. 386 S. gr. 4.**

Dieses neue Werk Julliens ist berufen in der Litteratur über Berlioz für die nächste Zeit die erste Stelle einzunehmen. Eine umfassende deutsche Arbeit über Berlioz besitzen wir bis jetzt noch nicht, haben sie auch kaum zu erwarten. Wohl ist Berlioz persönlich, wie um der Zeit und der Gesellschaft willen, die ihn hervorbrachten, eins der interessantesten Probleme, welches sich ein Schriftsteller wünschen kann. Aber über die Hauptsache sind wir in Deutschland einig: wir erblicken in diesem Tonsetzer einen außergewöhnlich begabten und widerspruchsvollen Sonderling und wir wissen, daß wir in seiner Kunst die Spreu vom Weizen zu scheiden haben. Anders in Frankreich. Die Franzosen haben in den letzten achtzehn Jahren endlich entdeckt, daß sie in Berlioz einen der wenigen Instrumentalkomponisten von Bedeutung besessen haben, über welche die Musikgeschichte ihres Landes verfügt. Von den doppelten Gewissensbissen des Patriotismus und des Undanks beunruhigt, sind sie seitdem eifrig bemüht ihren Berlioz zu durchforschen, zu verstehen und zu verehren. Die bedeutendste litterarische Frucht dieser Bewegung für Berlioz war bisher: Edmond Hippeau's »Berlioz intime«, eine fleißige und elegante Arbeit, deren zweiter Theil aber noch aussteht. Derselbe soll sich mit dem Künstler Berlioz speziell befassen. Hippeau hat das Verdienst in diesem ersten Theile die Darstellung der Lebensumstände von Berlioz von dem dichterischen Elemente befreit zu haben, welches ihr bis dahin beigemischt war. Diese Darstellung fußte ziemlich ausschließlich auf den Memoiren und den Reisebriefen von Berlioz selbst. Nach genauerer Prüfung, nach der Vernehmung von mitlebenden Gewährsmännern, unter denen Ferdinand Hiller sehr wichtig war, hat Hippeau festgestellt, daß die Aufzeichnungen von Berlioz die Thatsachen ziemlich frei behandeln. Jullien hat nun die Arbeit Hippeau's in sein Buch eingewebt und kritisch weitergeführt. Neue Zeugen (Madame Damcke, der Verleger Brandus und ähnliche Namen von Belang) treten auf, neue Hülfsmittel werden

---

[1] Ein kleiner Beitrag zur Erklärung der Briefe sei zum Schlusse beigefügt. Am 17. August 1843 schreibt Klara Schumann (S. 153 f.) ihrem Vater über ein Konzert, das Pauline Viardot in Leipzig geben will, und theilt ihm das Programm mit, als dessen dritte Nummer sie angiebt: »Solo für die Violine von einem 12jährigen Pesther gespielt (er kam und wollte in die Musikschule, ist aber nicht aufgenommen worden, weil er alle Anderen weit überragt und so hübsch spielt, daß er schon reisen könnte, sagt Mendelssohn)«. — Daß hier ein kleiner Beitrag zur Künstlerbiographie von Joseph Joachim vorliegt, hätte wohl bemerkt werden können.

herangezogen. Jullien schlägt die Presse der Periode Berlioz nach. Die deutschen Musikzeitungen scheinen dabei übersehen worden zu sein. Der Abschnitt, welcher über die Reisen Berlioz' in Deutschland handelt, strahlt in dem rosigen Licht, in welchem der Komponist selbst diesen Theil seiner Künstlerlaufbahn erblickte. Ambros' »Bunte Blätter« hätten hingereicht, Jullien an dieser Stelle etwas mißtrauisch zu machen. Ohne Zweifel hat der Verfasser seine kritischen Gänge zuweilen auf das bequem Erreichbare beschränkt. Er ist aber weit davon ein bloßer Panegyriker zu sein. Wie Jullien sich immer als ein nicht bloß treuer, sondern auch taktvoller Parteigänger der musikalischen Romantiker, von Schumann angefangen, bewiesen hat, so müssen wir ihm in seiner Stellung zu Berlioz die unbedingteste Anerkennung zollen: sein Blick ist weit und scharf, sein Urtheil überall freimüthig. Als musikalischer Feuilletonist sucht Jullien seines Gleichen und eine bessere Charakteristik von dem Wesen und Werden des Künstlers in Berlioz ist niemals gegeben worden als sie das vierzehnte Kapitel des vorliegenden Buches unter der Überschrift: »l'artiste et le créateur« enthält. Diese glänzende Skizze giebt zugleich den Beweis, daß Jullien sehr wohl befähigt gewesen wäre, eine wirkliche Biographie von Berlioz zu schreiben. Er selbst kennt die Einflüsse, welche die Entwickelung von Berlioz förderten und hemmten. Den Leser freilich läßt er dieselben nur ahnen und errathen. Zu dem Hintergrunde, aus welchem die Gestalt des Helden hervortritt, giebt das Buch nur im Vorbeigehen einige dem Uneingeweihten kaum bemerkbare Striche. Das musikalische Paris von 1820 mit seinem Reichthum an klassischen Gestalten und an Originalen bleibt ebenso ungeschildert wie der romantische Strom, der zehn Jahre später von der Dichtkunst und Philosophie her in das geistige Leben der Stadt hereinbrach und unter anderen Opfern auch unseren Berlioz mit fortriß. Es handelt sich hierbei nicht blos um dankbare Aufgaben für den Schriftsteller, sondern um nothwendige Aufklärungen, ohne welche eine Erscheinung wie Berlioz nur halb verstanden werden kann, ohne welche der beste Theil des Nutzens ungehoben bleibt, den das Lebensbild dieses Künstlers äußern sollte. Wir finden in dieser Biographie, wenn man das Werk so nennen darf, den Jullien nicht wieder, welchem wir die zahlreichen Beiträge zur Geschichte der französischen Oper vor der Revolution verdanken. Das Buch ist schnell entstanden, als eine Folge des Aufsehens, welches die im Jahre 1886 entstandene Biographie Richard Wagners aus der Feder Julliens erregte, ein Prachtwerk, welches außer der verblüffenden Ausstattung auch den Vorzug der Unbefangenheit besitzt. Der Verleger wollte die hier bewährte Methode auf Berlioz angewendet sehen. So wurde denn zu etlichen 150 großen und kleinen Bildern, von denen ein Theil nur für den französischen Geschmack begreiflich ist, ein immerhin guter und geistreicher Text geschrieben. Ganz so schlimm ist's nicht, aber ähnlich. Wir würden es lebhaft begrüßen, wenn Jullien sein Buch auf Grund von weiteren Vorarbeiten ergänzte und dann mit Weglassung der Illustrirung in einer einfachen billigen Ausgabe von Neuem vorlegte.

Leipzig. **Hermann Kretzschmar.**

Neue Instrumenten-Lehre von *G. A. Gevaert*, Direktor des kgl. Konservatoriums zu Brüssel; ins Deutsche übersetzt von Dr. *Hugo Riemann*. Paris und Brüssel, Verlag von Lemoine & fils, Alleinvertrieb für Deutschland: Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Vor mir liegt das ausgereifte Werk eines Meisters, welcher den feinen Sinn des Künstlers mit der Wissenschaft des Gelehrten verbindet. Ins Deutsche über-

tragen ist es von berufenster Feder und auf das schönste ausgestattet von de Notenstichanstalt einer berühmten Leipziger Offizin. Es ist ein wahres Vergnügen in dem stattlichen Bande zu blättern; überall begegnen wir guten Bekannten, Instrumentationsbeispielen, sorglich gewählt aus dem reichen Schatze unserer Symphoniker, sowie aus den Oratorien- und Opernwerken der letzten zwei Jahrhunderte, von J. S. Bach bis Richard Wagner. Eine Instrumentenlehre, nicht ein Lehrbuch der Instrumentation soll das vorliegende Werk sein; aber gerade die eben erwähnten Beispiele, wenigstens die Mehrzahl derselben, welche Partiturauszüge sind, greifen streng genommen über das so eng gesteckte Ziel hinaus und schlagen die Brücke zur Lehre von der Instrumentirung selbst. Es soll dies kein Vorwurf sein; ein Lehrbuch über das rein technische Vermögen der Instrumente müßte trocken und langweilig ausfallen; der Autor aber will sich über die künstlerische Verwendbarkeit der Instrumente aussprechen, und dabei ist ein Hinüberschweifen in das Gebiet der Kombination dieser Instrumente mit anderen, also in das eigentliche Gebiet der Instrumentirung, unvermeidlich. Ich will durch diese Bemerkung nur konstatiren, daß der Verfasser der Instrumentenlehre weit mehr giebt, als er verheißt.

Folgen wir der Eintheilung des Buches selbst! Das erste Kapitel enthält die »Klassifikation und summarische Beschreibung (— hätte der Übersetzer nicht sagen können: Eintheilung und allgemeine Beschreibung? —) der in der europäischen Musik angewandten Instrumente«. Er theilt sie in die drei großen Gruppen der Saiteninstrumente, Blasinstrumente, Schlaginstrumente. Die Saiteninstrumente theilen sich wieder in solche, deren Saiten gestrichen (Streichinstrumente, Bogeninstrumente), gerissen (Harfe und ähnliche), oder mit Hämmern geschlagen werden (Klavier). Die Blasinstrumente sondert der Verfasser in monophone, einstimmige, (die von dem Spieler selbst angeblasen werden) und in polyphone, mehrstimmige, (welche durch einen Mechanismus, Blasebälge, erklingen) wie Orgel und Harmonium. Die einstimmigen Blasinstrumente zerfallen wieder in solche mit Aufschnitt (Flöten), mit Zungen (Oboen, Klarinetten u. s. w.), und in solche mit Kesselmundstück (Horn, Trompete und Verwandte). Die letztere Familie pflegen wir wohl auch Blechinstrumente zu nennen; dagegen eifert aber der Autor. Er sagt §§ 8 und 9: »Das Material, aus welchem die Röhren gefertigt sind, übt »keinerlei Einfluß auf die Klangfarbe der Instrumente aus; endgiltige Erfahrungen, »wie sie Herr Adolphe Sax in Paris seit 1846 gesammelt hat, haben zur Evidenz »erwiesen, daß bei den Blasinstrumenten der Klang gebende Körper nicht die »Röhre ist, sondern einzig und allein die von derselben umschlossene Luftsäule. »Die alleinigen Ursachen der Verschiedenheit der Klangfarbe der Blasinstrumente »sind einerseits in den Proportionen der Röhre, von denen die Form der Luftsäule »abhängt, andrerseits aber und in erster Linie in der Art zu suchen, wie die Luft »in der Röhre in Schwingungen versetzt wird«. — Nun wird heute Niemand mehr bestreiten, daß es die schwingende Luftsäule ist, welche den Ton erzeugt; doch kann ich noch immer nicht glauben, daß es für die Qualität des Tones ganz gleichgültig ist, in welcher Umhüllung die Luftsäule schwingt. Die Instrumentenmacher halten auch ihrerseits immer noch eigensinnig an der Verfertigung gewisser Blasinstrumente aus Holz fest, obwohl dieses Material den Einflüssen der Feuchtigkeit so sehr unterworfen ist.

Das zweite Kapitel giebt einen Überblick über den Umfang des instrumentalen Tongebiets, über die verschiedenen Regionen desselben und über die Verschiedenheiten, welche die Musikinstrumente in der Art ihrer Intonation aufweisen. Hinsichtlich dieser unterscheidet Gevaert zwischen Instrumenten mit gebundener Intonation, deren Stimmung durch eine vorgängige Manipulation (das Stimmen)

festgestellt ist (Klavier und ähnliche), Instrumenten mit freier Intonation, bei denen das musikalische Gefühl des Künstlers unmittelbar die Höhe jedes Tones bestimmt (Streichinstrumente), und Instrumenten mit wenig veränderlicher Intonation; bei diesen ist die Höhe jeder Stufe der Skala durch die Konstruktion des Instrumentes selbst geregelt; der Spieler hat indessen die Möglichkeit, in beschränktem Maße die Tonhöhe durch Lippendruck zu modifiziren (Blasinstrumente). Es kommt hier auch der Unterschied zwischen temperirter und untemperirter Stimmung zur Sprache.

Im dritten Kapitel werden die Streichinstrumente, und zwar die heute gebräuchlichen, außerdem die Viola d'amour besprochen. Es wird Alles auf die Technik bezügliche erörtert und einleuchtend erklärt: die Stimmung der Saiten, Fingersatz, Doppelgriffe, Akkordspiel, Bogenführung (Stricharten und Manieren), das Flageolet, Anwendung der Sordinen, Pizzicato; daran geknüpft werden Bemerkungen über die Verwendung der Instrumente zum Solospiel, zur Kammermusik und dem Orchesterspiel, eigenartige Gruppirung derselben zur Erzielung besonderer Effekte, abermals ein kleiner Streifzug ins Gebiet der Lehre von der Instrumentirung.

Sehr treffend ist die Warnung an angehende Komponisten, welche die Klangfülle des Streichorchesters durch verschwenderischen Gebrauch von Doppelgriffen und Akkorden zu vermehren glauben, während das Umgekehrte häufig der Fall ist: da Bogen und Finger mehrere Punkte zugleich in Angriff zu nehmen haben, so zersplittert sich ihre Kraft und verliert daher die Energie.

Das vierte Kapitel behandelt die Instrumente, deren Saiten gerissen oder durch Hämmerchen angeschlagen werden. Von der ersten Gruppe ist das wichtigste Instrument die Harfe. Gevaert weist darauf hin, wie die Harfe so recht eigentlich ein diatonisches Instrument und wie schwer spielbar der Harfensatz mancher modernster Meister ist, während gerade einige der schönsten Effekte dieses Instrumentes im Orchester sich bei früheren Komponisten finden. Er weist speziell darauf hin bei der Anwendung der Flageolet-Töne, und bezeichnet das älteste Beispiel von deren Anwendung (in der »weißen Frau« von Boïeldieu) zugleich als das gelungenste und charakteristischste. Außer der Harfe wird noch die Guitarre und Mandoline besprochen, während der Zither, des populären Instruments unserer Gebirgsländer nur in einer kurzen Bemerkung des Übersetzers gedacht ist. Eine Abhandlung über das Klavier wird, als überflüssig, mit Fug und Recht nicht gegeben: »Jeder gebildete Musiker hat dieses Instrument täglich unter »den Händen und kennt aus eigener Erfahrung seinen Umfang und die Prinzipien »seiner Applikatur; aber ein dicker Band würde kaum ausreichen, um jemandem, »der sie nicht aus der Praxis kennt, auch nur die elementaren Grundlagen des »Klavierspiels auseinander zu setzen«. Auch das Hackebrett, das ungarische Cymbal, dessen rauschende Klänge wir durch die Zigeunerorchester kennen, wird kurz besprochen.

Im fünften Kapitel werden die Blasinstrumente, die vom Spieler selbst geblasen werden, im Allgemeinen behandelt; die Verschiedenheit ihrer Grundstimmung und der Notirung ihrer Töne wird besprochen, eine allgemeine Charakteristik derselben gegeben. Sehr richtig wird bemerkt, »daß der angemessenste Stil der »Melodiebildung für sie derjenige der Vokalmusik sei, da sie der menschlichen »Stimme verwandt seien«. Dies ist bei ihnen in der That mehr der Fall, als bei irgend einem anderen Instrument; der lebendige Hauch des Menschen bringt sie zum Erklingen, und dieselben Bedingungen der Phrasirung, welche für den Sänger gelten, sind auch für sie maßgebend.

Die folgenden Kapitel sind den einzelnen Blasinstrumenten gewidmet. Das

sechste behandelt die Flöten (auch die ausgestorbene, oder wenigstens nur in der Spezies von Kinderinstrumenten noch erhaltene Familie der Schnabelflöten), das siebente die Zungeninstrumente, Oboen, Klarinetten, Fagotte und ihre Verwandten, sowie die Saxophone. Diese Instrumente, welche in Frankreich und Belgien sehr gebräuchlich sind, haben bis jetzt den Weg in unsere Orchester nicht gefunden. Sie sind darin den Klarinetten gleich, daß ihr Ton durch eine aufschlagende Zunge erzeugt wird; während jedoch die Klarinette ein cylindrisches Schallrohr hat, haben die Saxophone konische Schallröhren. Sie werden (aus Metall) in verschiedenen Größen und in verschiedenen Grundstimmungen gebaut und bilden eine ganze Instrumentenfamilie für sich. Gevaert, der eine Vorliebe dafür zu haben scheint, behandelt sie sehr ausführlich.

Das achte Kapitel behandelt in meisterlicher Weise die Naturinstrumente mit Kesselmundstück, also Naturhorn, Naturtrompete u. s. w. Man kann seine Aufgabe nicht klarer und besser lösen, als es der Autor hier gethan hat. Das Gleiche läßt sich von den Kapiteln neun und zehn: Blechinstrumente (verzeihe mir der Autor das gewohnte Wort) mit chromatischer Skala, sagen. Mit größter Klarheit wird das Prinzip und die Technik der Züge bei den Posaunen, der Klappen bei den anderen Blechinstrumenten dargelegt, so daß jeder Leser mit der Tonerzeugung dieser Instrumente theoretisch vollständig vertraut wird. Die letzten Paragraphen im zehnten Kapitel sind den Wagner-Instrumenten gewidmet.

Das Kapitel über die Orgel hätte, wenn es ausführlich sein sollte, sehr umfangreich werden müssen; Gevaert giebt nur das Nöthigste darüber, nur »diejenigen Aufschlüsse, welche für den Komponisten und Dirigenten von Interesse sind«, und das ist ja auch für den vorliegenden Zweck genügend. Außer der Orgel bespricht er auch das Harmonium.

Das letzte Kapitel ist den Schlaginstrumenten gewidmet, diese zerfallen in zwei Kategorien, in solche mit bestimmter Tonhöhe (Pauken, Glocken und Glockenspiele, Holzharmonika) und in solche, die bloß ein Geräusch vernehmen lassen, also lediglich durch den Rhythmus wirken (Trommeln u. s. w.).

Der Verfasser bemüht sich, von allen diesen Instrumenten, vornehmlich von den Blasinstrumenten eine Charakteristik ihres Klanges zu geben, ja gewissermaßen ihre seelischen Eigenschaften oder vielmehr ihre Wirkung auf unser Gemüth zu beschreiben, ein Versuch, der im Grunde ebenso vergeblich ist, als der Versuch, ein Tonstück in Worten zu beschreiben, eine Aufgabe jedoch, der er näher treten mußte; galt es ja doch zu erörtern, warum zu diesem Behuf das eine Instrument, zu jenem das andere gewählt werden solle.

Man muß gestehen, daß Gevaert an diese außerordentlich heikle Aufgabe mit der ganzen Feinheit des Gefühls, die ihn auszeichnet, herangetreten ist. Er sagt z. B. von der Flöte, gelegentlich ihrer Anwendung in der »Zauberflöte«: »Wie Harfe und Horn hat auch die Flöte einen sehr ausgesprochenen poetischen »Charakter; dafür zeugt eines der dramatischen Meisterwerke Mozarts, in welchem »sie die überirdische Macht der Töne symbolisirt. Durch die Art der Tonerzeu- »gung nicht minder als durch ihren Umfang scheidet sie sich von der menschlichen »Singstimme (unser Kehlkopf ist eine Zungenpfeife); auch besitzt die Flöte nicht »den vibrirenden Accent der Leidenschaft; ihr ätherischer Hauch ermangelt der »Wärme und des Lebens. Strahlen ihre klaren Töne im Glanze der Durtonart, so »sind sie beliebt zur Wiedergabe der Naturstimmen, welche heitere und anmuthige »Vorstellungen erwecken: des Gezwitschers der Vögel, des Seufzens des Abend- »winds, alles dessen, was naiv und idyllisch ist, alles, wovon man glaubt, daß es »mit der menschlichen Natur sympathisirt. Tamino's Zauberflöte bändigt die rohen »Naturgewalten, das Wasser und das Feuer; ihr sanfter Gesang schwebt, obgleich

»er (— an dieser Stelle —) zum größten Theil aus den schwachen Tönen des »Mittelregisters besteht, in heiterer Ruhe über den Messinginstrumenten, deren »Heftigkeit er zügelt.« Man kann dem Eindruck, den die Flöte in der bezeichneten Szene macht, mit Worten nicht näher kommen, als es Gevaert hier thut; nur ein echter Künstler vermochte dies auszusprechen; allerdings war er hier in der Lage, nachzuweisen, wie ein konstruktives Element des Instruments, ein wesentlicher Unterschied desselben von der Singstimme, ihm den Klang überirdischer Reinheit giebt. Bedenklicher ist es schon, wenn der Autor von der Oboe sagt: »Der Grundzug ihres Wesens ist Offenherzigkeit: kein Instrument drückt mit so »überzeugender Wahrheit aus, was es überhaupt auszudrücken vermag.« Sehr richtig zeigt er dann auf, wie die Oboe oft durch Ideenassociation, — weil sie an die Schalmei der Hirten erinnere — vor unserer Phantasie Bilder ländlicher Fröhlichkeit erwecke. »Doch — fährt er dann fort — das ist nur so zu sagen »die materielle Seite ihrer Aufgabe. Als unmittelbarer Dolmetsch der Empfindun»gen, besonders der weiblichen Seele, ist die Oboe eines der beredtesten »Organe der dramatischen Instrumentation. Belebt durch den Genius Gluck's »vermittelt sie mit ergreifender Wahrhaftigkeit den Ausdruck ungefälschter Ge»müthsbewegungen und Leidenschaften des Menschenherzens. Sie giebt der Stimme »des Bluts Worte, welche zum Herzen Agamemnons sprechen und ihn beschwören, »dem grausamen Befehl des Orakels Widerstand zu leisten, und ebenso den ver»zweifelten Bitten der Klytämnestra, welche die Hilfe des Achilleus erfleht, wie »den Klagen der Iphigenia, welche fern von der Heimath den Tod aller der Ihren »beweint.« Das ist eine Sprache, welche wohl bestricken kann, und doch — wie stimmt mit dieser enthusiastischen Beschreibung von dem leidenschaftlichen, tief schmerzlichen Klang der Oboe das ebenso schöne Wort Gretry's: »Die Oboe wirft »einen Hoffnungsstrahl in die Nacht der Schmerzen«? Wie stimmt damit ihre Verwendung in so mancher lustigen Musik, z. B. in der Terzenvariation der Chorphantasie von Beethoven?

Nein, nicht der bloße Klang der Oboe ist's, welcher dieser oder jener Stimmung entspricht, sondern die Melodie, die Kraft des Komponisten ist es, welcher sich zur Erreichung seiner Zwecke gerade dieses Mittels bedient; es wird hierdurch freilich bestätigt, daß dieser den Ton der Oboe gerade da für besonders geeignet hält, seine Sprache zu führen. Warum er aber z. B. vielleicht dieselbe Melodie einmal der Oboe, ein nächstes Mal der Klarinette anvertraut, das ist eine Sache so feinen künstlerischen Takts, so subtiler Erwägung, daß sie sich nicht mit Worten erklären läßt, und das ist's lediglich, was ich sagen will.

Ein Beispiel, wie wenig der bloße Klang eines Instruments dem, was es ausspricht, Bedeutung geben kann, liefert Gevaert selbst. Er sagt: »Die Stimme »der Baßklarinette hat einen dunklen und finstern Klang von sehr wirksamem »Ausdruck. Meyerbeer, der zuerst die dramatische Kraft dieses Instruments zu »würdigen wußte, hat durch dasselbe einige seiner schönsten Bühnenideen zu ver»wirklichen gewußt.« Nun citirt Gevaert zuerst »die imposante Wechselrede des »Instruments und der Singstimmen« in der Szene der Hugenotten, in welcher Marcel den Bund der Liebenden inmitten der Schrecken der Bartholomäusnacht einsegnet. Das Beispiel, welches Gevaert hier anführt, ist vielleicht das einzige im ganzen Buch, welches mir mißfällt. Ich finde die Phrasen, welche der Baßklarinette zugetheilt sind, ohne jede Innerlichkeit; ich finde das Vorspiel mit seinen Passagen trivial: dann machen die einzelnen geblökten Töne des Instruments in der Tiefe auf mich eine geradezu groteske Wirkung und liefern mir den Beweis, daß der »dunkle und finstere Klang« es allein nicht thut. Im nächsten Beispiel jedoch, aus dem »Propheten«, citirt der Autor eine Stelle, wo der Komponist durch

eine »qualvoll gewundene Figur« der Baßklarinette die Empfindung der armen, von dem Blicke des Sohnes eingeschüchterten und verwirrten Fides in sehr wirksamer Weise illustrirt. Hier ist es eben nicht der bloße Klang der Baßklarinette, welcher wirkt, sondern die von ihm der Baßklarinette zugetheilte warm empfundene »qualvoll gewundene Figur«. Hüten wir uns doch, den einzelnen Instrumenten bestimmte Bedeutungen beizulegen, sonst gelangen wir zu der Art von kindlicher Instrumentation, welche regelmäßig beim Erscheinen der reinen Jungfrau auf der Bühne die hohen Holzbläser, und bei dem Bösewicht die Baßklarinette oder gar die Posaunen ins Treffen führt. Ich verwahre mich aufs Bestimmteste dagegen, einen Mann wie Gevaert solcher Absicht zu zeihen; ich wollte nur darauf hindeuten, wie schwierig es ist, die Materie zu behandeln, die denn doch zu seiner Aufgabe gehört, den Charakter der einzelnen Instrumente zu beschreiben.

Ganz vortrefflich ist die Auswahl der von Gevaert gegebenen Beispiele. Man nehme nur die, welche zu dem Kapitel von der Flöte gehören! Er zeigt darin die Verwendbarkeit des Instruments in seiner ganzen Vielseitigkeit: Da fehlen nicht die Bravourstellen aus der Leonoren- und Tell-Ouvertüre, die Klänge von Tamino's Flöte, die weichen Klänge aus Armida, die elegischen Klagen aus Euryanthe, das Flattern der Elfen aus dem Sommernachtstraum, der schauerliche Ton der tiefen Terzen aus dem Kugelzauber der Wolfsschlucht, der feierliche Klang der tiefen Flöten aus der Kirchenszene im Propheten. Ich kann nur wiederholen, daß es ein Vergnügen ist, in dem schönen Buche zu blättern und durch die Beispiele an so viele Lieblingsstellen erinnert zu werden.

Interessant ist zu sehen, welche Autoren von Gevaert in den Beispielen bevorzugt werden. Da steht unser Beethoven in erster Linie; nächst ihm allerdings — Meyerbeer, eine Thatsache, die sich dadurch erklärt, daß in der Zeit, in welche Gevaert's musikalische Erziehung fällt, dieser Tonsetzer eine dominirende Stellung einnahm. Nächst ihm kommen die Opernkomponisten Weber, Wagner, Gluck, dann erst Mozart, Rossini, Bach, während Haydn, der Vater unserer neueren Instrumentalmusik sehr spärlich citirt wird. In dem alphabetischen Verzeichniß der Komponisten, von welchen Gevaert in seinem Werke Beispiele bringt, hat er seltsamer Weise die von ihm citirten Italiener Donizetti, Verdi, Boito, und sehr bescheidener Weise sich selbst vergessen.

Ich sehe mit großer Spannung dem zweiten Bande Gevaert's entgegen, in welchem eine »praktische Anleitung zum Instrumentiren« verheißen ist. Der feine Geschmack des Verfassers, die Auswahl der bereits im vorliegenden Bande gegebenen Beispiele, bürgen uns dafür, daß er eine Anleitung geben wird, nicht wie man »Orchestereffekte« hervorbringt, sondern wie das herrliche Instrument, das wir im modernen Orchester besitzen, in echt künstlerischer Weise zu benutzen ist.

Frankfurt a/M. **Bernhard Scholz.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Jungmannsgasse 25.

Giovanni Bertati

von

Albert Schatz.[1]

Alle diejenigen, welche seit anderthalb Jahren die mehrfach erörterte Entstehungsgeschichte von Mozart's »Don Juan« verfolgten, werden den Artikel des Herrn Dr. Chrysander im 3. Heft des 4. Jahrganges dieser Zeitschrift, sowie den kompleten Abdruck des Originaltextes von Gazzaniga's »Don Giovanni« mit Interesse aufgenommen haben. Wird doch nunmehr kaum noch Ungewißheit darüber bestehen können, woher Da Ponte sich den Stoff seiner Dichtung zu Mozart's unsterblichem Meisterwerke geholt hat.

Ohne mich gerade der Beweisführung des Herrn Dr. Chrysander in allen ihren Theilen anzuschließen, stimme ich dennoch dem Resultate derselben bei und glaube nicht fehlzugehen, wenn ich ebenfalls Bertati als den Verfasser von Gazzaniga's »Don Giovanni« hinstelle.

Wer aber ist Bertati? Diese Frage liegt sehr nahe, nachdem die Aufmerksamkeit auf ihn hingelenkt wurde.

Ich werde in Nachstehendem versuchen, dieselbe zu beantworten.

---

[1] In dem folgenden Aufsatze hat Hr. Albert Schatz auf Grund seiner reichen Materialien zum ersten mal die bedeutende Thätigkeit des Operndichters Bertati quellenmäßig in nahezu erschöpfender Vollständigkeit dargestellt und damit eine von mir ausgesprochene Bitte erfüllt. Gewiß werden alle Leser mit mir dem Hrn. Verfasser dafür dankbar sein. Wenn derselbe zu Anfang dieser Abhandlung bemerkt, meiner Ansicht hinsichtlich des Dichters des Don Juan-Textes beistimmen zu können, nicht aber überall meiner Beweisführung, so ist letzteres erklärlich und bezieht sich darauf, daß ich annahm, die Texte »Il capriccio drammatico« und »Il convitato di pietra« seien gleichzeitig entstanden, während jetzt Hr. Schatz nachweist (was er mir bereits vorher brieflich, obwohl leider zu spät für meinen Aufsatz mittheilte), daß das Vorspiel »Il capriccio drammatico« bereits zwölf Jahre früher unter dem Titel »La novità« entstand und später für die Don Juan-Aufführung umgearbeitet wurde. Man vergleiche das unter den Nummern 21 und 48 Gesagte. *Chr.*

Bisher wußte man in weiteren Kreisen nur, daß Bertati dem Cimarosa das Textbuch zu seiner »heimlichen Ehe« lieferte; hin und wieder findet man seinen Namen auch mit einzelnen, jetzt meist verschollenen Opern aus jener Epoche in Verbindung gebracht; den Wenigsten aber dürfte bekannt sein, dass dieser Mann eine über ein Menschenalter hinaus sich erstreckende außergewöhnliche Thätigkeit hinter sich ließ, vermöge welcher er im Stande war, auf die Entwickelung der italienischen Opera buffa, in seiner Weise, einen Einfluß auszuüben, dessen Spuren, obgleich nicht direkt nachweisbar, dennoch unmöglich in Frage gestellt werden können.

Aus dem Wenigen, was uns über Bertati's Leben und Wirken zugänglich geworden ist, hielt es sehr schwer, ein richtiges, auf Facta begründetes Bild zusammenzustellen, und wäre mir nicht ein glücklicher Zufall zu Hülfe gekommen, der mir, wenn auch kein erschöpfendes, so doch werthvolles Material in die Hände spielte, so hätte ich darauf verzichten müssen, eine Übersicht dessen zu bringen, was ein Textdichter des vorigen Jahrhunderts zu leisten im Stande war.

Es mag nun freilich vielen dieser Gegenstand als außerhalb des musikalischen Interesses liegend erscheinen, allein da sich gleichsam ein Stückchen Operngeschichte daran knüpft, wodurch nicht nur manche bestehende Zweifel gehoben, sondern auch bisher unbeachtet gebliebene Thatsachen in das rechte Licht gesetzt werden, so wird dies als Entschuldigung für den Abdruck dieses Artikels in der Vierteljahrsschrift dienen.

Meine Quellen bestehen in einer Anzahl Textbücher, sämtlich in den Originalausgaben, sowie in einer 1880 zu Venedig gedruckten, von Giovanni Cavaliere Salvioli herrührenden Broschüre über Bertati, welche nicht die Bestimmung hatte, in den Handel gebracht zu werden, sondern, wie aus Titel und Widmung hervorgeht, einzig dem Wunsche des Verfassers, seiner Nichte Laura Centenari zu ihrer Hochzeit mit Pietro Bertoja eine besondere Aufmerksamkeit zu erweisen, ihre Entstehung verdankt. Diese kleine, 24 Seiten umfassende Schrift, welche höchst wahrscheinlich keine große Verbreitung fand, stützt sich vorwiegend auf eine 1834 im Journal »L'Apatista« von Francesco Fapanni veröffentlichte Biographie Bertati's; doch da auch von dem neuen Biographen nichts weiter als die ihm erreichbaren venetianischen Quellen benutzt wurden, so bleibt sie ebenfalls nicht nur ergänzungs-, ja soweit es die höchst mangelhaften Nachrichten über des Dichters Aufenthalt in Wien betrifft, durchaus verbesserungsbedürftig; dessenungeachtet bot sie mir wichtige Anhaltspunkte und lieferte mir für den vorliegenden Zweck schätzenswerthe Einzelheiten.

Giovanni Bertati wurde am 10. Juli 1735 auf einer Besitzung der edlen venetianischen Familie der Grimani dei Servi in der Umgegend von Martellago geboren. Sein Vater, in bescheidenen dienstlichen Verhältnissen zu der Familie stehend, konnte nichts für die Erziehung seines Sohnes thun; doch hatte er das Glück, daß ein Mitglied jener Familie, Antonio Grimani, sich für das Fortkommen seines Sohnes interessirte, und demselben die Möglichkeit verschaffte, seine Ausbildung auf dem Seminar zu Treviso zu vollenden. Obgleich der junge Bertati sich ursprünglich für die ecclesiastische Laufbahn vorbereitete, ward er dennoch bald durch Neigung und Instinkt zu dem Entschlusse gebracht, seinen Unterhalt als dramatischer Dichter zu verdienen.

Über seine Wirksamkeit als solcher bis zum Jahre 1763 ließ sich leider nichts herausbringen.

In diesem Jahre wurde das der Familie Tron gehörige alte Teatro S. Cassiano neu restaurirt und zur Herbst-Stagione unter der Direktion des Johann Joseph Felix von Kurtz, bekannter unter dem Namen Bernardon, mit einem neuen grandiosen Drama eingeweiht.

Den Plan dieses Dramas hatte Kurtz selber entworfen, allein der italienischen Sprache nicht genügend mächtig, wandte er sich an Bertati mit dem Ersuchen, es in Verse zu bringen.

Von 1771 an bis zum Jahre 1791 scheint Bertati, mit wenigen Ausnahmen, ausschließlich für die venetianischen Theater thätig geblieben zu sein; besonders das Teatro Giustiniani di S. Moisè, in welchem die komische Oper gepflegt wurde, beschäftigte ihn in hervorragender Weise. Er lieferte nachweislich fast Dreiviertel seiner sämtlichen Libretti für dasselbe.

Würde man in ihrer Beurtheilung den nach modernen Theorien für Operndichtungen aufgestellten Maßstab anlegen, so bin ich überzeugt, daß sie nicht für Kunstwerke erklärt würden. Des Dichters Ehrgeiz hat sich nicht höher darin verstiegen, als nöthig war, um den Fähigkeiten seiner Interpreten und dem Geschmack seines Publikums gerecht zu werden; Darsteller und Zuschauer waren aber Italiener.

Vergleicht man das alte italienische dramma giocoso mit der fast gleichzeitig sich entwickelnden französischen comédie mêlée d'ariettes, so wird man zu der Wahrnehmung gelangen, daß der Schwerpunkt des Komischen bei den Italienern mehr in der Darstellung, bei den Franzosen dagegen in der Situation liegt. Erstere suchten durch Carricatur und Gebärden, um nicht Grimasse zu sagen, letztere durch Handlung und pikante spannende Verwickelungen zu wirken.

Die italienischen Erzeugnisse jener Zeit sind einander durchweg

ähnlich; fast bei allen begegnet man der alten Geschichte von den drei Freiern um eine Braut, von denen der eine gewöhnlich ein eingebildeter Dummkopf von Landjunker oder ein alter verliebter Geizhals, der zweite ein bramarbasirender Poltron aus dem Militärstande und der dritte, der begünstigte Liebhaber, ein von Eifersucht gepeinigter schmachtender Tenor ist. Diese bewegen sich in einem bunten Durcheinander, ohne viel logischen Zusammenhang, um in der letzten Scene gewahr zu werden, daß sie sämtlich 2 oder 3 Akte hindurch gehänselt worden sind. Schon die Titel der meisten drammi lassen auf deren Inhalt schließen, denn mit Vorliebe sind solche gewählt, welche den Charakter der Hauptperson kennzeichnen, als: »La vedova scaltra« — »La contadina astuta« — »La Modista raggiratrice« oder »L'Avaro deluso« — »Il Francese bizzarro« — »L'Ingannatore ingannato« etc.

Als unsere vaterländischen Bühnen anfingen, Singspiele in der Übersetzung aufzuführen, wurden die Stoffe aus dem Französischen vorherrschend, erst nach und nach brachen sich durch die Bemühungen von Eschenburg und Bock auch einige italienische Buffo-Opern Bahn, und darunter, wie wir später sehen werden, besonders zwei, denen Bertati'sche Texte zu Grunde lagen.

Auf letzteren zurückkommend, fasse ich dessen letzte Lebensschicksale kurz zusammen, um Wiederholungen der im Verlaufe des Folgenden vorkommenden Einzelheiten zu vermeiden.

Während der kurzen Regierungsdauer von Kaiser Leopold II. wurde Bertati an Stelle des in Ungnade gefallenen da Ponte nach Wien berufen. Sein Aufenthalt daselbst dauerte von 1791—1794, in welchem Jahre er in seiner Stellung als Theaterpoet bei der italienischen Oper aus mir nicht bekannten Gründen durch *Giovanni di Gamerra* ersetzt wurde. Er wandte seine Schritte zurück nach Venedig. Nach Einverleibung dieser Republik in die österreichische Monarchie wurde er als Archivar beim Arsenal daselbst angestellt. Nachdem er in vorgerücktem Alter pensionirt worden war, starb er daselbst im Jahre 1815 völlig vergessen, so daß man nicht mehr im Stande ist, seinen Todestag genau zu bestimmen.

Letzterer Umstand, meint Fapanni, dürfte seinen Grund darin haben, daß durch eine gewisse Härte in seinem Temperamente es ihm versagt geblieben ist, viele Freunde zu erwerben, die sein Andenken bewahrten.

Als Bertati mit seinen ersten Arbeiten an die Öffentlichkeit trat, waren es besonders Carlo Goldoni und Pietro Chiari, welche die venetianische Singspielbühne mit ihren Erzeugnissen beherrschten. Mit diesen um die Gunst des Publikums zu streiten, mag ihm nicht ganz

leicht geworden sein. Später hatte er dieselbe mit Lorenzi, Livigni und dem Römer Petrosellini zu theilen, bis die Neapolitaner Palomba, Zini und Diodati, unterstützt durch die Musik eines Cimarosa, Paisiello, Guglielmi etc. sich für eine Zeitlang des italienischen Opernrepertoires fast ganz bemächtigten.

Bei dem Erscheinen von Anelli und Foppa war Bertati's Muse mittlerweile alt geworden, und wenn auch noch einzelne seiner Texte mit dem gewohnten Beifall aufgenommen wurden, so zwangen seine abnehmenden Geisteskräfte ihn doch wahrscheinlich, sich während seiner letzten Lebensjahre vom Schauplatze seiner früheren Wirksamkeit zurückzuziehen.

Die nachfolgende Liste seiner drammi giocosi per musica ist trotz ihres Umfanges keineswegs komplet. Bei einigen ließ sich des fehlenden Materiales wegen seine Autorschaft nicht definitiv feststellen, doch aus Umständen kombiniren. Wenn demnach Jemand sich in der Lage befindet, Ergänzungen zu machen, so wäre dies im Interesse der Vollständigkeit wünschenswerth.

1.

La Morte di Dimone, ossia L'Innocenza vendicata. Dramma serio-giocoso.
Musik von *Antonio Tozzi.*
Venedig, Teatro Tron di S. Cassiano, im Herbst d. J. 1763.

Wie bereits im Vorstehenden bemerkt wurde, so hatte der Unternehmer des wiederhergestellten Theaters, zur Eröffnungsfeier, sich den Plan dieses dramma selber entworfen und von Bertati in Verse bringen lassen.

Über den Komponisten Tozzi, Bologneser von Geburt, findet man in Rudhardt's »Geschichte der Oper am Hofe zu München«, Thl. I. S. 156—163 Angaben, seinen Aufenthalt daselbst und seine Flucht von dort mit der Gräfin von Törring-Sefeld betreffend.

Das Werk selber wird zwar von Gerber und Fétis erwähnt, doch kannten beide nur den Nebentitel desselben.

Zu dem nachfolgenden Karneval hatte Kurtz ein neues »*J creduti spiriti*« betiteltes dramma vorbereitet, dessen Entwurf ebenfalls von ihm herrührte; es läßt sich Bertati's Betheiligung daran aber nicht nachweisen, sondern nur vermuthen. Zu der Musik hatten verschiedene Komponisten das Ihrige beigetragen. Den einzigen sicheren Beweis von des Dichters Thätigkeit im Jahre 1764 liefert eine *serenata* die mit Musik von Andrea Lucchesi am 11. Juni desselben Jahres im Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo gelegentlich

eines Ballfestes gesungen wurde, welches die Republik Venedig dem anwesenden Prinzen Friedrich, duke of York, gab.

2.

L'Isola della Fortuna. Dramma giocoso per musica.
Musik von Andrea *Lucchesi.*
Venedig, Teatro Grimani di S. Samuele, im Herbst 1765.
Lissabon, Theatro regio da Ajuda 1767.

Der Komponist Lucchesi hat sich in seiner späteren Eigenschaft als Kurfürstlich Kölnischer Kapellmeister durch mehrere Kompositionen für das Bonner Theater bekannt gemacht.

3.

Le Nozze disturbate. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Giovanni *Paisiello.*
Venedig, im Jahre 1766. (Nach Gerber's Tonkünstlerlexikon von 1790.)
Reggio, während der Mai-Messe 1769. und Modena, Teatro di Corte, am 15. Juni desselben Jahres. (Nach Gandini's Cronistoria dei teatri di Modena. Bd. II. S. 31.)

Dem Fétis so wenig, als dem Salvioli ist dieses Werk bekannt.

Auf Bertati's Urheberschaft der Worte nehmen freilich weder Gerber noch Gandini Bezug; dennoch vermuthe ich, daß die 1774 im Churf. sächs. kl. Theater zu Dresden aufgeführte Oper »*Le Nozze disturbate*«, mit Musik von Joh. Gottl. *Naumann*, als deren Text-Verfasser Bertati ausdrücklich angegeben steht, nichts weiter ist, als eine Neukomposition der von Paisiello vorher benutzten Dichtung.

Dasselbe Textbuch erwähnt anläßlich einer für Dresden vorgenommenen Änderung, daß Naumann's Musik bereits früher in Venedig gehört wurde, da aber in Salvioli's Verzeichniß die im Herbst des Jahres 1773 auf dem Teatro Giustiniani di S. Moisè von ihm dargestellte Oper »*La Villanella incostante*« hieß, so schließe ich auf's Neue, daß dieser und der Dresdener Titel einem und demselben Werke des zuletzt erwähnten Komponisten angehören.

Ich glaube mit dieser Annahme nicht fehl zu gehen, weil, wie eine Durchsicht des Dresdener Libretto ergab, die Handlung desselben sowohl die eine, als die andere Titelbezeichnung deckt.

Wenn in Venedig eine Veränderung derselben beliebt wurde, so mag dies seinen Grund darin haben, daß das Publikum in dem Glauben erhalten bleiben sollte, es handle sich um ein vollständig neues Werk, nicht nur der Musik, sondern auch den Worten nach. Für Dresden, wo Paisiello's dramma unbekannt geblieben, brauchte

man diese Mystifikation nicht aufrecht zu erhalten und stellte deshalb den Originaltitel wieder her.

Die von Meißner gemachten Angaben, siehe »Bruchstücke einer Biographie J. G. Naumann's« Thl. I. S. 167 und 286, würden hiernach zu verbessern sein.

Außer den vorerwähnten beiden existiren noch 2 Opern mit dem Titel: »*Le Nozze disturbate.*« Eine von Pietro *Guglielmi* für Venedig 1788 komponirt (nach Fétis, Biographie universelle des Musiciens), die andere zur Musik des Giuseppe *Coppola* auf dem Teatro della Canobbiana zu Mailand im Juli 1792 gegeben.

Einen etwaigen Zusammenhang mit der Bertati'schen Dichtung bin ich außer Stande nachzuweisen.

4.

Il Villano geloso. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Baldassarre *Galuppi*, detto Buranello.
Venedig 1769. (Nach Gerber's Tonkünstlerlexikon von 1790.)
Wien, k. k. priv. Theater, nächst der Burg, 1770. (S. Pohl: »Jos. Haydn.« Thl. II. S. 376.)

ferner:

Il Villano geloso. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Johann Gottlieb *Naumann.*
Dresden, Churf: sächs: kleines Theater, 1770.
Braunschweig 1771.
und München, Churf. Schaubühne im alten Opernhause bei St. Salvator, 1772.

Es ist zwar aus dem mir vorliegenden Dresdener Buche nicht ersichtlich, ob Bertati dessen Verfasser ist; da solches jedoch in Gerber's Lexikon hervorgehoben und ein gegentheiliger Beweis nicht beizubringen ist, so nehme ich beide obengenannte Werke mit in diese Liste auf, von der Annahme ausgehend, daß Naumann sich auch diesmal zur Komposition der älteren Dichtung bediente, die vor ihm bereits Galuppi in Musik gesetzt hatte.

Die Partitur in der kgl. Musikalien-Sammlung zu Dresden betitelt sich: »*Il Contadino geloso.*«

5.

La Locanda. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Giuseppe *Gazzaniga.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1771.

Des Komponisten Name, welcher im Verlaufe dieses Artikels mehrfach vorkommt, findet sich in den älteren Textbüchern ver-

schieden gedruckt; bald Gazaniga, bald Gazeniga; erst später scheinen sich die Drucker darüber einig geworden zu sein, daß er wie oben zu schreiben sei. Ich halte diese Schreibweise für die richtige und werde sie aus diesem Grunde beibehalten.

Mit diesem Werke hatten Dichter und Komponist einen Erfolg zu verzeichnen, der sich für ersteren dadurch steigerte, daß sein Text später in etwas veränderter Form abermals zu einer höchst erfolgreichen Komposition benutzt wurde; diese ist:

La Locanda. Commedia per musica in 2 atti.
Musik von Giovanni *Paisiello.*
London, The little Theatre in the Haymarket, von der Gesellschaft des »Pantheon-Opera-House«, am Dienstag, d. 14. Februar 1792.
Wien, k. k. Nationaltheater, nächst der Burg, 10. Juli 1792.

Bei Verpflanzung dieses Werkes nach dem Heimathlande des Komponisten hatte derselbe für gut befunden, neue textliche Veränderungen vornehmen zu lassen; es wurde gleichzeitig um ein Quintett vermehrt und als: »*Il Fanatico in Berlina,*« commedia per musica in 2 atti, noch in demselben Jahre 1792 auf verschiedenen italienischen Bühnen dargestellt. Der Beifall blieb ein nachhaltiger, so daß die in Paris im Théâtre de l'Impératrice à l'Odéon spielende italienische Opern-Gesellschaft noch am 22. Juli 1814 einen für dort erstmaligen Versuch mit Aufführung dieses Werkes machte.

In deutscher Übersetzung von Johann Georg Carl Ludwig Gieseke erfolgte eine erste Aufführung dieses Werkes unter dem Titel: »*Die Abentheuer im Gasthofe oder: Die lächerlichen Reisenden,*« komische Oper in 2 Akten, am 9. April 1796 im Theater auf der Wieden zu Wien, ebenso am 30 April 1798 eine solche im Landständischen Schauspielhause zu Graz, bei welcher Veranlassung der Nebentitel jedoch in: »*Die türkische Braut*« umgeändert worden war.

Über eine dem Domenico Cimarosa untergeschobene Komposition des: »*Il Fanatico in Berlina*«, Mailand, Teatro alla Scala, 14. August 1792, vergl. Cambiasi »Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano«, bin ich in der Lage mittheilen zu können, daß solche nur einem Versehen dieses Verfassers es verdankt, wenn sie von späteren Kompilatoren als ein selbstständiges Werk dieses Komponisten hingestellt wird.

Cambiasi's beide Vorläufer: »Serie cronologica delle rappresentazioni poste sulle scene dei principali teatri di Milano« kompilirt von G. Calderari und herausgegeben von Gio. Silvestri zu Mailand 1818 etc., sowie die 1862 von Luigi Romani veröffentlichte »Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel teatro alla Scala« berichten übereinstimmend, daß die vorerwähnte Oper zur Musik des Gio. *Pai-*

siello zur Darstellung gelangte, und ich glaube sogar, daß diese die erste in Italien war, welche noch vor der im selben Jahre im Teatro de' Fiorentini zu Neapel erfolgten statthatte.

Cimarosa komponirte einen »*Il Fanatico per gli antichi Romani*,« Text von Giuseppe Palomba (Neapel, Teatro de' Fiorentini, primavera 1777) und einen »*Il Fanatico burlato*«, Text von Saverio Zini (Neapel, Teatro del Fondo 1787), aber keinen »Il Fanatico in berlina«, dessen Vorhandensein dem Cambiasi schwer fallen dürfte nachzuweisen.

Über ein anderes von Fétis namhaft gemachtes Werk dieses Titels, welches Ferdinando Francesco Paer 1798 für Wien in Musik gesetzt haben soll, weiß ich nur zu berichten, daß eine so betitelte Oper von Paer weder auf den öffentlichen Theatern in Wien, noch später während seiner Anstellung in Dresden zu Gehör gebracht wurde. Existirt es überhaupt, so muß es vor des Komponisten Ankunft in Wien aufgeführt sein.

6.

L'Annello incantato. Dramma giocoso per musica.
Musik von Ferdinando Giuseppe *Bertoni.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1771.
Lissabon, Theatro da Rua dos Condes, 1772.

7.

Calandrano. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Giuseppe *Gazzaniga.*
Venedig, Teatro di S. Samuele, im Herbst 1771.

Wenn auch nicht mit dem gleichen Erfolge wie »La Locanda«, so fand doch auch dieses Singspiel Verbreitung und wurde längere Zeit hindurch auf den italienischen Opernbühnen des In- und Auslandes gesungen. Bereits 1778 erschien zu London eine durch Antonio Andrei bewirkte Neubearbeitung des Textbuches mit dem Titel: »*L'Avaro deluso*«, a new comic Opera in 3 Acts, zu welcher Antonio Maria Gasparo *Sacchini* eine neue Musik zur Aufführung in »The King's Theatre in the Haymarket« geliefert hatte. — Gelegentlich einer Wiederholung in Florenz, im Jahre 1781, hatte man, nach Fétis' Angabe, den ursprünglichen Titel »*Calandrano*« auch für diese Neukomposition wiederhergestellt.

8.

L'Inimico delle donne. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Baldassarre *Galuppi*, detto Buranello.
Venedig, Teatro di S. Samuele, im Herbst 1771.

Als der außerordentlich fruchtbare und erfolgreiche Komponist diese, eine seiner letzten Opern in Musik setzte, blickte er bereits über eine Wirksamkeit von 49 Jahren zurück; nichtsdestoweniger verdankte das italienische Theater seinem unerschöpflichen Talente abermals ein Werk, welches, nach der Verbreitung zu urtheilen, die es fand, seinem Ruhmesglanze neuen Schimmer verliehen haben muß.

Die Arie: »Son io semplice fanciulla« wurde von Gevaert in »Les Gloires de l'Italie« veröffentlicht.

9.

L'Isola di Alcina. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Giuseppe *Gazzaniga.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1772.[1]

Mehr noch, als die voraufgehend genannten beiden Opern des Gazzaniga schlug dieses Singspiel ein; es findet sich besonders in den Repertoirs der damals in Deutschland domicilirten italienischen Opern-Gesellschaften stark vertreten. Für die Londoner Aufführung des Jahres 1776 in »The King's Theater in the Haymarket« hatte man den Titel in »*Alcina*« umgeändert.

Der zweiaktigen Oper »*Die Insel der Alcina*,« mit Musik von Antonio *Bianchi*, liegt eine textliche Umarbeitung der Bertati'schen Original-Dichtung seitens Carl Alexander Herklots zu Grunde.

In dieser Form fand die erste Aufführung am 16. Februar 1794, auf Befehl des Königs, im kgl. Nationaltheater zu Berlin zum Vortheil des Komponisten statt, und obgleich letzterer, welcher seit 1793 bei dieser Bühne als Buffo- und Intermezzo-Sänger wirkte, von der Kritik in nicht sehr schonender Weise mitgenommen wurde, hatte er dennoch die Genugthuung, sein Werk für damalige Verhältnisse ziemlich oft wiederholt zu sehen.

---

[1] Eine handschriftliche Partitur dieser Oper, welche offenbar in Venedig bald nach der ersten Aufführung angefertigt wurde und die ich in London erstand, hat den Titel: »L'Jsola d'Alcina | Opera Giocosa | In San Moisè Nel Carnevale 1771: | Musica Del Signor Giuseppe Gazaniga«. Demnach kam diese Oper bereits im Jahre 1771 heraus und wurde im nächsten Jahre erneuert. *Chr.*

10.

La Contessa di Bimbinpoli. Dramma giocosa per musica.
Musik von Gennaro *Astarita.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Karneval 1772.

wiederholt als: »*Il Divertimento in Campagna,*« dramma giocoso per musica in 2 atti, zur beibehaltenen Musik des vorerwähnten Komponisten, Dresden, Churf. sächs. kl. Theater, im Jahre 1783 und in deutscher Übersetzung von Johann Georg Carl Ludwig Gieseke, unter dem Titel: »*Die Unterhaltung auf dem Lande, oder: Die unvermuthete Wendung,*« Singspiel in 2 Akten, zu Wien, im Theater auf der Wieden, am 3. März 1795.

Aus dem Wiener Repertoire-Verzeichnisse von Voll geht der Name des Komponisten zwar nicht hervor, doch liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, daß auch hier die ursprüngliche Musik beibehalten wurde.

11.

J Visionarj. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Gennaro *Astarita.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Herbst 1772.
Dresden, Churf. sächs. kl. Theater, 1774.

und mit dem Titel: »*J Filosofi immaginarj*« zu Lissabon, im Theatro regio de Salvaterra, 1775.

Bei diesem Singspiele ist darauf hinzuweisen, daß bereits vor seinem Erscheinen in Venedig zwei gleichnamige Vorgänger existirten, von denen es mir bedauerlichst nicht gelungen ist, auszufinden, ob deren Text von Bertati herrührt, oder nicht.

Es sind: »*J Visionarj*«, mit Musik von Filippo *Gherardeschi*, Lucca, Teatro Pubblico, 1765 und, »*J Visionarj,*« dramma giocoso per musica in 3 atti, Musik von Pasquale *Anfossi*, Rom, Teatro Alibert, detto delle Dame, 1771, sowie in spanischer Sprache zu Madrid, im Teatro del Principe, am 27. September 1783.

Wenn Bertati's Urheberschaft an diesen beiden Singspielen nachgewiesen werden könnte, dann wären die Lücken in seiner Thätigkeit, vom Herbst 1765 bis Karneval 1771, dadurch erklärlich, daß er während dieser 5 Jahre den Schauplatz derselben von Venedig weg verlegt hatte.

Es ist kaum anzunehmen, daß der Dichter, welcher sich in den Jahren befand, wo der Schaffensdrang im Menschen am stärksten ist, diese ganze Zeit über unthätig geblieben sein sollte; doch weder Fapanni noch Salvioli wissen über diese Periode etwas zu berichten.

Beiden scheint es auch unbekannt geblieben zu sein, daß gerade die eben erwähnte Dichtung Veranlassung zu einer der hervorragendsten Schöpfungen auf dem Gebiete der italienischen Opera buffa gab. Ich meine Giovanni *Paisiello's »J Filosofi immaginarj.«*

Angeblich ist dieses Werk zuerst während des Komponisten Aufenthalt in Rußland, gegen Ende der 70er Jahre des vorigen Jahrhanderts auf die Bühne gebracht; allein kein einziges der zu Rathe gezogenen biographischen Lexika weiß Zeit und Ort der Darstellung genau festzustellen. Nur in dem einen Umstand begegnen sie sich sämtlich, daß sie aus dieses Komponisten: »J Filosofi immaginarj« und »J Visionarj« zwei verschiedene Werke machen.

Meine Bemühungen, aus Rußland Genaueres in Erfahrung zu bringen, sind bis jetzt fruchtlos geblieben, doch möchte ich fast glauben, daß die Oper kurz vor oder gelegentlich der Zusammenkunft der Kaiserin Katharina mit Josef II. zu Mohilow im Juni 1780 entstanden ist, denn dem Befehle des letzteren dürfte es zu verdanken sein, daß sie in deutscher Übersetzung von Gottlieb Stephanie dem Jüngeren, als Singspiel in 2 Akten, mit dem Titel: *»Die eingebildeten Philosophen«* am 22. Mai 1781 auf dem k. k. Nationaltheater nächst der Burg zu Wien, von der durch Josef II. in Protektion genommenen deutschen Singspielgesellschaft aufgeführt wurde.

Nachdem die letztere im Jahre 1783 der wieder ins Leben gerufenen italienischen Oper Platz machen mußte, wurde die Oper in demselben Theater am 8. Oktober dieses Jahres mit dem Titel: *»J Filosofi immaginarj«* wiederholt; dagegen in Dresden auf dem Churfürstl. Theater 1793 mit dem Titel: *»J Visionarj«* als dramma giocoso per musica in 2 atti dargestellt.

Bis ins erste Viertel dieses Jahrhunderts hinein blieb *»Die eingebildeten Philosophen«* nach der Stephanie'schen Übersetzung Repertoirestück der deutschen Singspielbühnen. Die einzige Abweichung, welcher ich begegnet bin, bildete eine Vereinfachung des Titels in: *»Die Philosophen«*, unter welchem es 1788 zuerst im Gräfl. Erdödy'schen Haustheater zu Preßburg erschien.

Den Titel *»Die Phantasten«* trägt allein die deutsche Übersetzung des in beiden Sprachen gedruckten Dresdener Textbuches von 1793, wohingegen diejenige der Astarita'schen Oper von 1774 mit: *»Die lächerlichen Gelehrten«* bezeichnet ist.

Paisiello's zuerst im Herbst des Jahres 1775 auf dem Teatro Nuovo sopra Toledo gesungene commedia per musica *»Socrate immaginario«* ist ein selbstständiges Werk, deren Dichtung von Ferdinando Galiani und Giambattista Lorenzi herrührt.

12.

La Tomba di Merlino. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Giuseppe *Gazzaniga.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1772.

Sämtliche lexikalische Werke geben den Titel dieses Singspiels verkehrt mit »La Tromba di Merlino« wieder.

13.

Mirandolina. Dramma giocoso per musica.
Musik von Pietro *Guglielmi.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1773.

Nachdem anscheinend Guglielmi's Musik ohne Erfolg verklungen, versuchte der Neapolitaner Luigi *Caruso* die Bertati'sche Dichtung mit seiner Komposition wieder zu Ehren zu bringen. Er führte sie zuerst mit dem Originaltitel im Cesareo Regio Teatro di S. Pietro zu Triest während des Karnevals 1776 auf, darauf im Frühjahr 1777 im R. Teatro di via del Cocomero zu Florenz als: »*La Virtuosa alla Moda*« und soll nach Salvioli sogar noch anderswo einen dritten Versuch unter dem veränderten Titel: »*J due amanti rivali*« gemacht haben, ohne jedoch den gewünschten Beifall zu finden.

Der in Salvioli's Verzeichniß sich hier anschließenden Naumann'-schen Oper: »*La Villanella incostante*« ist bereits unter No. 3 »*Le Nozze disturbate*« gedacht worden. Das demselben Verzeichnisse nach folgende Werk: »*Il Tamburo notturno*,« dramma Giocoso per musica in 3 atti, Musik von Giovanni *Paisiello.* Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1773, gehört nicht hierher, weil die Dichtung, ursprünglich im neapolitanischen Dialekt, den Giambattista Lorenzi zum Verfasser hat. Es war bereits im Frühjahr desselben Jahres im Teatro Nuovo sopra Toledo zu Neapel mit dem Titel: »*Il Tamburo*«, commedia per musica in 3 atti, dargestellt worden.

Bertati's Antheil beschränkt sich auf eine Übersetzung ins toskanische Italienisch und Zustutzung für die venetianische Bühne, welche Arbeit beispielsweise Giovanni Antonio Gastone Boccherini ein Jahr später für die Wiener Bühne gelegentlich der Aufführung dieser Oper daselbst am 17. Mai 1774 besorgte.

14.

Armide. Dramma per musica in 3 atti.
Musik von Johann Gottlieb *Naumann.*
Padua, Teatro Nuovo, während der Messe im Juni 1773.
Wien, k. k. privil. Theater nächst dem Kärnthnerthore, am 15. Oktober 1775.

In deutscher Übersetzung von Johann Christoph Bock wurde dieses Singspiel von der Churf. sächs. Hof-Schauspieler-Gesellschaft zuerst auf dem Theater am Rannstädter Thore zu Leipzig, am 6. Juli 1780 zur Aufführung gebracht, der solche in Dresden, Berlin und Breslau folgten.

Die Bock'sche Übertragung wurde später noch von Johann Rudolph *Zumsteeg* zu einer Komposition benutzt, welche mit dem Titel: »*Armide*«, Singspiel in 3 Akten, zuerst im Herzogl. kleinen Schauspielhause auf der Planie zu Stuttgart, am 30. August 1786 zur Darstellung gelangte.

Salvioli's Quellen erstreckten sich nicht bis zur Kenntnißnahme dieser Dichtung, welche Zeugniß dafür ablegt, daß Bertati sich auch auf dem Gebiete der ernsteren Oper versucht hat. Es sind mir keine weiteren Beispiele, mit Ausnahme eines einzigen gegen Ende seiner Wirksamkeit bekannt geworden, doch schließt dies nicht aus, daß deren noch andere, besonders für außervenetianische Bühnen gelieferte, existiren.

15.

Il Principe ipocondriaco. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Gennaro *Astarita.*

Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1774.

In den musikalischen Lexika wird dieses Werk fälschlich »Il Principe spondriaco« genannt.

Denselben Text mit dem Titel: *L'Ipocondriaco*, dramma giocoso per musica in 3 atti, komponirte Johann Gottlieb *Naumann*, dessen Musik zuerst im Churf. sächs. kleinen Theater 1776 gesungen wurde.

Als »*Der Hypochondrist*«, nach der Übertragung von Johann André gelangte dieses Singspiel im Döbbelin'schen Theater zu Berlin, am 28. Februar 1784 zu Gehör, man hatte jedoch der Naumann-schen Musik 4 Arien und 1 Duett von Giuseppe Sarti's Komposition beigegeben, welche sich auch bei allen nachfolgenden Aufführungen zu Breslau, Lübeck und Riga behaupteten. An letzterem Orte, wo es am Donnerstag den $\frac{\text{26. November}}{\text{7. Dezember}}$ 1786 im Vietinghoff'schen Theater in der großen Königsstraße zuerst gegeben wurde, hatte man den Titel in »*Die Vermählungsfeier in Indien*«, komische Operette in 3 Akten, umgeändert.

16.

Il Marito che non ha Moglie. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Gennaro *Astarita.*

Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1774.

17.

Il Geloso in Cimento. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Pasquale *Anfossi.*
Wien, k. k. privil. Theater nächst der Burg, am 25. Mai 1774.
(S. Pohl »Haydn« Bd. II. S. 377.)
Venedig, Teatro di S. Samuele, im Herbst 1774.

Aus dieser und der nachfolgenden Oper geht hervor, daß Bertati bereits lange Zeit vor seiner Anstellung im Jahre 1791, gelegentlich Arbeiten für die Wiener Bühne geliefert hat, ein Umstand, der nicht nur dem Salvioli unbekannt geblieben, sondern auch von da Ponte in seinen Denkwürdigkeiten verschwiegen wird. Diesem gegenüber ist nun hervorzuheben, daß gerade Wien es war, für welches unser Dichter in einem Zwischenraum von 18 Jahren seine beiden erfolgreichsten Texte für 2 der hervorragendsten Komponisten jener Epoche lieferte.

»Il Geloso in Cimento« war entschieden ein glücklicher Griff, sowohl für Bertati als Anfossi. Es wurde sofort Repertoire-Oper bei den sämtlichen italienischen Singspiel-Gesellschaften und erhielt sich auch in der Übersetzung lange Zeit hindurch ungeschwächt in der Gunst des Publikums.

Nimmt man Piccinni's »*La Schiava*« aus, welches erst vermittelst einer französischen Umwandelung dem deutschen Theater einverleibt wurde, so waren bis 1775 auf unserer Nationalbühne noch keine eigentlichen italienischen Buffo-Opern, durch direkte Übertragung ins Deutsche, heimisch geworden.

Guglielmi's »*La Sposa fedele*« und Piccinni's berühmte »*La buona figliuola*« eröffneten den Reigen, beide durch den Professor Johann Joachim Eschenburg verdeutscht. Die erstere erschien 1775 unter dem Titel: »*Robert und Kalliste, oder: Der Triumph der Treue;*« letztere 1777 als: »*Das gute Mädchen.*« Diesen reihten sich von 1779—1781 als die hervorragendsten an: Paisiello's »*La frascatana*« — Salieri's »*La Fiera di Venezia*« — Gaßmann's »*L'amor artigiano*« und Anfossi's »*Il Geloso in Cimento.*«

Letztere, ebenfalls von Eschenburg übersetzt, trat am 3. März 1781 ihre Rundreise über die deutschen Theater unter dem Titel: »*Die Eifersucht auf der Probe*«, vom Döbbelin'schen Theater zu Berlin aus an.

Ein Versuch, die Eschenburg'sche Übersetzung zu verdrängen, machte zwar Professor Ludwig Zehnmark, gelegentlich einer Aufführung dieses Singspieles im Jahre 1786 auf dem Gräfl. Erdödyschen Haustheater zu Preßburg, mit dem Titel: »*Der Eifersüchtige*

auf der Probe«, allein es ist mir nicht bekannt geworden, daß damit ein Erfolg erzielt worden wäre. Dagegen hat der italienische Originaltitel sich einige Umänderungen gefallen lassen müssen, von denen ich in der Lage bin, folgende mittheilen zu können; als: »*La Vedova galante osia il Geloso in Cimento*«, für die Aufführung im Landständischen Schauspielhause zu Graz 1779, und: »*La Vedova bizzarra*« für die Aufführung im Teatro de'Fiorentini zu Neapel 1788, nachdem man die Oper bereits 10 Jahre früher mit dem Originaltitel in demselben Theater gehört hatte.

18.

La Donna Soldato. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Giuseppe *Gazzaniga.*
Wien, k. k. privil. Theater nächst der Burg, 1774.
(S. Pohl, »Haydn« Bd. II. S. 377.)

Bei Pohl ist kein Verfasser des Textbuches angegeben, doch findet sich derselbe in Bottura's »Storia del Teatro Comunale di Trieste« S. 33 in verstümmelter Form als Giovanni Bertale anstatt Bertati erwähnt. — Die erste Aufführung dieser Oper zu Triest erfolgte nach demselben Buche mit dem veränderten Titel: »*La Dama Soldato*« im C. R. Teatro di S. Pietro, am 11. August 1798. Deren weitere, dieses anscheinend erst später zur Beachtung gelangten Werkes, erfolgten zu: Modena, im Teatro Rangoni, im Januar 1795. Madrid, im Teatro de los Caños del Peral, am 4. November 1797 und Mailand, im Teatro Carcano, im Juli 1805.

Den Text von Joh. Gottl. Naumann's »*La Dama soldato*«, Dresden 1791 verfaßte Caterino Mazzolà, dessen Dichtung auch den gleichnamigen Singspiele des Ferdinando Orlandi zu Grunde liegt.

19.

L'Amor bizzarro, ossia la Gelosia di se stesso. Dramma giocoso per musica.
Musik von Giacomo *Rust.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1775.

20.

L'Avaro. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Pasquale *Anfossi.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1775.

Auch mit dieser Oper hatten Dichter und Komponist wieder eine derjenigen Opern zu Tage gefördert, welche sich mit großer

Schnelligkeit über alle italienischen Singbühnen damaliger Zeit verbreiteten.

Unter den in Deutschland stattgehabten Aufführungen hebe ich nur diejenige des Jahres 1782, im Herzogl. kl. Theater zu Braunschweig hervor, weil man hier eine Veränderung des ursprünglichen Titels in: »*Il Sordo e l'Avaro*« vorgenommen hatte. Zu erwähnen ist ferner eine Aufführung in französischer Sprache, unter dem Titel: »*Le Tuteur avare*«, opéra comique en 3 actes, mit Musik von Pasquale *Anfossi* und Jean Joseph *Cambini*, welche 1788 zu Paris im Théâtre des Petits-Comédiens du Comte de Beaujolais, Salle du Palais Royal, erfolgte, wobei Cambini's Antheil wahrscheinlich dahin aufzufassen ist, daß er die Unterlegung der Originalmusik unter die französischen Worte, sowie die Neukomponirung der textlich vernothwendigten Abänderungen besorgt haben wird.

Von den verschiedenen bis Anfang dieses Jahrhunderts in Musik gesetzten weiteren Opern dieses Titels ist mir nur bei einer möglich gewesen, Bertati's Urheberschaft an den Worten nachzuweisen; diese ist: »*L'Avaro*«, dramma giocoso per musica in 2 atti, Musik von Ferdinando *Orlandi*.

Nach Fétis angeblich zuerst in Bologna 1801 gegeben; ferner auch in Dresden, im kgl. sächs. Theater, am 1. Juni 1816.

Von Anfossi's Partitur befindet sich ein Exemplar unter dem Titel: »Il vecchio Avaro« in der kgl. Musikaliensammlung zu Dresden.

21 und 22.

La Novità und *L'Italiano a Parigi.* } Dramma giocoso in due atti di azione diversa.

Musik von Felice *Alessandri*.

Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1775.

Durch dieses Singspiel in 2 Akten mit verschiedener Handlung erneuerte Bertati den Versuch, eine Komödie in der Komödie spielen zu lassen.

Ein Beispiel ähnlicher Art besitze ich in dem Textbuche des von Gio. Fiorini gedichteten und von Gaetano Latilla komponirten dramma giocoso »L'Opera in prova alla moda«. (Zuerst im Karneval 1751 im S. Moisè-Theater zu Venedig dargestellt.)

Es umfaßt 3 Akte, an welche sich die während derselben probirte endliche Aufführung einer »Urganostocor« betitelten Tragedia tragighissima ma di lieto fine in 3 azioni anschließt. — Ein Werk von solchem Umfange an einem Abend zu spielen, erschien dem im-

presario der italienischen Oper zu Amsterdam zu gewagt, er vertheilte es über 4 Abende in folgender Weise:

am ersten Abend die Probe ganz mit der 1. Abhandlung der Tragödie
» 2ten » » » » » » 2. » » »
» 3ten » » » » » » 3. » » »
und endlich: am 4ten » den 3ten Akt der Probe mit der gesammten Tragödie.

Mit Wiedereinführung dieser Gattung von Singspielen schuf Bertati also nichts Neues, auch nicht einmal die Wiederbelebungsversuche seinerseits sind die ersten, die gemacht worden waren, sondern man war ihm bereits in Neapel hierin zuvorgekommen, wo beispielsweise im Teatro de'Fiorentini 1772 im Karneval »*Le Stravaganze del Conte*«, commedia con farsa *Le Magie di Merlina e Zoroastro* (als 3. Akt) mit Musik von Cimarosa, und im Frühjahr desselben Jahres: »*Gli Amanti dispersi*«, farsa in 2 atti in prosa coll' intermezzo »*Lo Sposo deluso*« mit Musik von Piccinni dargestellt wurden. Fragt man sich nach der Ursache dieser Einrichtung, so scheint es mir, daß Zweckmäßigkeitsgründe in erster Linie maßgebend dabei gewesen sind, um dem impresario bei eintretenden Krankheitsfällen unter dem Sängerpersonal einen größeren Spielraum in seinen Dispositionen zu verschaffen, denn die Möglichkeit, den Vorakt, Umständen entsprechend, ändern und den Nachakt durch irgend eine beliebige farsa ersetzen zu können, gewährte demselben eine nicht zu unterschätzende Aushilfe.

Auf die Umwandelung der »*Novità*« in »*Il Capriccio drammatico*« werde ich später, bei dessen Erscheinen 1787 zurückkommen.

23.

La Donna instabile. Dramma giocoso per musica in 3 atti.
Musik von Giovanni Battista *Borghi.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1776.

In demselben Jahre erschienen noch 2 weitere Opern dieses Titels, welche ebenfalls unzweifelhaft auf die Bertati'schen Worte komponirt worden sind.

Die erste wurde von Antonio *Boroni* für das Herzogl. Theater zu Stuttgart gesetzt; die andere zur Musik des *Pasquale Anfossi*, am 14. Dezember 1776 im k. k. priv. Theater nächst der Burg zu Wien aufgeführt. (Vergl. Pohl, »Haydn« Thl. II.)

24.

Isabella e Rodrigo, ossia La Costanza in Amore. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Pasquale *Anfossi.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Herbst 1776.

Bertati's Zusammenwirken mit Anfossi schien für beide Theile von besonders günstigen Erfolgen begleitet zu sein, der ihnen auch bei diesem Werke zu Theil wurde. — Unter den zahlreichen Aufführungen desselben erwähne ich, der Titelveränderung wegen, diejenige im Jahre 1779 zu Pisa, allwo man die Oper in: »*Le Avventure di Donna Isabella e di Don Rodrigo*« umgetauft hatte.

Die Dichtung fand einen neuen Bearbeiter in Karl August Zschiedrich, welcher eine romantisch-komische Oper in 2 Aufzügen, »*Lieb' um Liebe*« betitelt, daraus machte, und dieselbe mit Musik von Franz *Dunkel*, am 17. Juni 1796 im Theater vor dem schwarzen Thore, nächst dem priv. Bade zu Dresden durch die Seconda'sche Gesellschaft aufführen ließ.

25.

Lo Sposo disperato. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Pasquale *Anfossi*.
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Herbst 1777.

Es ist dies dasselbe Werk, welches 1792 bei seiner Wiederholung im Churf. sächs. Theater zu Dresden »*Il Zotico incivilito*« hieß.

Von Vincenzo *Nusco* neu in Musik gesetzt, gelangte es noch im Karneval 1808 mit dem Titel: »*Il Zotico incivilito, ossia lo Sposo disperato*« im Teatro Marsigli in Bologna zur Darstellung.

26.

Il Cavaliere errante. Dramma eroico comico per musica in 2 atti.
Musik von Tommaso Michele Francesco Saverio *Trajetta* oder richtiger *Traetta*.

Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Frühjahr 1778.
Florenz, R. Teatro di via della Pergola » » 1779.
Paris, Théâtre de l'Académie Royale de Musique, am 4. August 1779.
Parma, Teatro Ducale am 26. Dezember 1779.
Dresden, Churf. sächs. Theater 1780.
Turin, mit dem Titel: »*Stordilano, Principe di Granata*« 1785.

(Nach Gerber »Neues Lexikon der Tonkünstler« Thl. IV.)

Die handelnden Personen sind:

Guido, Paladino di Francia.
Arsinda, nobile Donzella Francese.
Stordilano, Principe di Granata.
Melissa.
Ismeno, Confidente di Stordilano.
Ruffina, Damigella destinata al servizio d'Arsinda.
Calotta, Scudiero di Guido.

Coro di Spiriti infernali. — Paggi e Guardie di Stordilano.
L'Azione comincia nel luogo dov' abita Melissa, continua e finisce nell' Isola incantata.

Es ist von dieser Oper bei einer anderen Veranlassung schon früher in diesen Blättern die Rede gewesen und darauf hingewiesen, daß »*Stordilano, Principe di Granata*« und »*Il Cavaliere errante*« nicht, wie Fétis in seiner Biographie universelle des Musiciens behauptet, zwei verschiedene Werke des Komponisten, sondern ein und dasselbe sind. Damals blieb freilich ein Zweifel über den Zeitpunkt der ersten Aufführung bestehen. Nach Fétis war der »*Stordilano*« 1760 in Parma und der »*Cavaliere errante*« in Neapel 1777 erschienen. Wäre erstere Angabe richtig, dann bliebe es nach wie vor unerklärlich, wie in Traetta's Oper die ersten Takte der Arie: »*Che farò senz' Euridice*« aus Gluck's zwei Jahre später erschienenem »*Orfeo*« hineingekommen sein können. Ich habe, um mich betreffs des Stordilano völlig zu überzeugen, Donati's Cronologia del Ducale Teatro di Parma nachgesehen und finde, daß wegen Todesfalls der Luigia Elisabetta di Francia das Teatro Ducale während des Karnevals ganz geschlossen geblieben ist. Im Frühjahr gab man nur Traetta's große Oper »*I Tindaridi*« mit Ballet, und im Herbst, zu den Hochzeitsfeierlichkeiten der Infantin Isabella von Bourbon mit Josef II. von Österreich wiederum nur Traetta's Festa teatrale »*Le Feste d'Imeneo*«, ein in Form der französischen Opéra-ballets, aus Prolog und 3 verschiedenen Handlungen zusammengesetztes Schaustück.

Daß Bertati der Verfasser der Worte vom Cavaliere errante ist, geht aus dem venetianischen Textbuch hervor, und weil Bertati deren Verfasser ist, so konnte die Oper weder als Stordilano 1760 in Parma, noch 1777 in Neapel, sondern nur in Venedig aufgeführt worden sein. Wenngleich Bertati 1760 bereits 24 Jahre alt war, so konnte er sich als völlig unberühmter Mensch noch nicht an einen Meister von der Bedeutung Traetta's heranwagen, dem Dichter, wie Goldoni, Frugoni, Sanvitale etc. ihre Arbeiten zur Verfügung stellten. Achtzehn Jahre später lag für Bertati die Sache anders. Er hatte eine Reihe beifällig aufgenommener Opernbücher geliefert, und da Traetta inzwischen sein Domicil ebenfalls in Venedig aufgeschlagen, wo er am 6. April 1779 starb, so lag es sehr nahe, daß sie sich zur Schaffung eines neuen Werkes gegenseitig die Hand reichen würden.

Die Dichter der neuen Opern für die beiden neapolitanischen komischen Bühnen waren 1777 Pasquale Mililotti, Giambattista Lorenzi, Saverio Zini und Giuseppe Palomba.

Bertati hat nie ein neues Werk dahin geliefert; man lernte ihn

überhaupt erst 1778 durch seinen »Geloso in Cimento« daselbst kennen.

Der Umstand allein, daß Traetta den ersten Theil der berühmten Gluck'schen Arie in seine Oper aufnahm, ist hinreichend, um auf das Bündigste darzuthun, daß sein Werk nicht vor, sondern nach dem Orpheus entstanden sein muß. Der Grund der Einführung ist auf einen feinen Zug des Komponisten zurückzuführen, der seinen Helden durch das Anstimmen der zwei ersten Strophen der Orpheus-Arie dem Auditorium unzweifelhaft als das hinstellen wollte, was er sich in seiner Verzauberung einbildet zu sein, ein zweiter Orpheus.

Eine deutsche Übersetzung dieser Oper, welche die Jos. Seconda'sche Gesellschaft mit Traetta's Musik (neu instrumentirt) am 16. Mai 1804 zu Dresden im Theater vor dem schwarzen Thore, nächst dem privil. Bade zu Gehör brachte, hatte den hochtönenden Titel: »*Amanda, die mächtige Fee, oder: Zauberey über Zauberey*«, großes heroisch-komisches Singspiel in 3 Aufzügen.

27.

La Vendemia. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Giuseppe *Gazzaniga.*
Venedig, Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo, im Herbst 1778.

La Vendemia, oder La Vendemmia, wie sie nach dem Dresdener Textbuche von 1783 betitelt ist, war eine von Gazzaniga's beliebtesten Opern, welche auch in deutscher Übersetzung, mit dem Titel: »*Die Weinlese*« durch die Großmann'sche Gesellschaft im Operntheater zu Cassel, am 23. Oktober 1790 und im Schloßtheater zu Hannover, am 4. Februar 1791 zur Darstellung gelangte.

Da die deutsche Singspielbühne des vorigen Jahrhunderts verschiedene ihrer Zeit beliebte Singspiele mit dem Titel »*Die Weinlese*« besaß, so dürfte es zur Vermeidung von Verwechselungen nicht unangebracht sein, auf diese speciell zurückzukommen.

Die erste Weinlese, von Ignaz von Becke in Musik gesetzt, und am 10. December 1782 auf dem Nationaltheater zu Mannheim aufgeführt, war textlich eine durch Wilh. Christian Dietrich Meyer bewirkte Umänderung von Christian Felix Weiße's »Ärntekranz«.

Von der zweiten Weinlese, durch Johann Schenk mit Musik versehen und auf der Marinelli'schen Schaubühne in der Leopoldstadt zu Wien, am 8. Oktober 1785 dargestellt, kenne ich den Verfasser der Worte zwar nicht, doch wird dieselbe, übereinstimmend mit der voraufgehenden, dem bekannten Lustspiele »Les Vendanges de Suresne« des Florent Carton Dancourt entlehnt sein.

Die 3. Weinlese endlich, eine ländlich komische Oper in 3 Akten, von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen komponirt, hat Johann Jakob Ihlée zum Verfasser und wurde zuerst im Nationaltheater zu Frankfurt a. M. am 3. Mai 1793 mit großem Beifall gegeben.

Dieses Werk dürfte noch manchem der älteren Zeitgenossen unter dem später angenommenen Titel: »Das Fest der Winzer oder: Wer führt die Braut heim«, besonders durch die komische Figur des Schulmeisters Barthel, erinnerlich sein.

28.

Le Industrie amorose. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Bernardo *Ottani.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1778.

Der Text dieses Singspieles wurde neu in Musik gesetzt unter dem Titel:
»*Il Matrimonio per inganno*«, dramma giocoso per musica in 2 atti, von Pasquale *Anfossi*, und fast gleichzeitig aufgeführt:
Zu Paris, Théâtre de l'Académie Royale de Musique, am 30. September 1779,
Bologna, Teatro Comunale und Turin, Teatro Carignano. } im Herbst 1779,
ferner Venedig, Teatro Tron di S. Cassiano, im Karneval 1781, sowie Prag 1781 und Braunschweig 1782.

29.

La Forza delle Donne. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Pasquale *Anfossi.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè im Herbst 1778.

Der Text dieses Singspiels ist nicht nur mit der Originalmusik mehrfachen Neubetitelungen ausgesetzt gewesen, sondern muß auch auf andere Komponisten besonders anregend zur Neukomposition gewirkt haben. Salvioli beschränkt sich auf Angabe einer Titelveränderung: »*Il Valore delle Donne,*« ohne Zeit und Ort der Darstellung dabei zu nennen. Mir sind diese unbekannt geblieben; dagegen kann ich hinzufügen: »*Il Trionfo delle Donne*«, Wien, k. k. Nationaltheater nächst der Burg, 15. Mai 1786.

Dieser Aufführung war bereits eine solche in deutscher Sprache vorausgegangen, welche die Schikaneder-Kumpf'sche Gesellschaft am 3. Dezember 1784 im priv. Theater nächst dem Kärthnerthore zu Wien unter dem Titel: »*Die Stärke der Weiber,*« Singspiel in 2 Akten, veranstaltet hatte.

Von den Neukompositionen weiß ich nachfolgende anzugeben:

a) Le Amazzoni. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Bernardo *Ottani.*
Turin, Teatro Carignano, 1784.

b) Ogus, osia Il Trionfo del bel Sesso. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Peter *von Winter.*
Prag, Altstädter Nationaltheater des Grafen Franz Anton von Nostitz, 1795.
Dresden, Churf. sächs. kl. Theater, am 5. März 1796.

In deutscher Übersetzung mit dem Titel: »*Ogus, oder: Der Triumph des schönen Geschlechts*,« scherzhaftes Singspiel in 2 Akten, Oels, Herzogl. Hoftheater in der ehemaligen Reitbahn, als Festoper zum Geburtstage des Herzogs Friedrich August von Braunschweig-Oels, am 29. August 1797. — Dessau, Herzogl. Hoftheater, zur Feier des Geburtstages der Erbprinzessin Christiane Amalie, geb. Prinzessin von Hessen-Homburg, am 29. Juni 1802.

Die deutsche Übertragung für Dessau stammt von Friedr. Ad. von Lehmann, es ist mir jedoch nicht bekannt, ob dieselbe bereits in Oels benutzt worden.

Die letzte nachweisliche Aufführung dieser Winter'schen Oper erfolgte unter dem Titel: »*Il Trionfo del bel Sesso, ossia Il Tartaro convinto per amore*« im kgl. Hof- und National-Theater an der Residenz zu München, am 14. Juni 1822.

c) Il Trionfo del bel Sesso. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Textlich neu bearbeitet von Luigi Romanelli.
Musik neu komponirt von Giuseppe *Nicolini.*
Mailand, Teatro alla Scala, im August 1799.

Die übrigen durch ihre Titel an Bertati's Dichtung erinnernden Opern übergehe ich, weil mir der Nachweis einer Beziehung zu denselben fehlt.

30.

I Quaqueri. Farsa per musica.

31.

Il più bel Dono inutile. Farsa per musica.
Musik zu beiden von Antonio *Rossetti.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1779.

32.

Azor. Re di Kibinga. Dramma giocoso per musica.
Musik von Pasquale *Anfossi.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1779.

Die letzten drei Werke sind in keinem biographischen Lexikon zu finden.

33.

Le Nozze in Contrasto. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Giovanni *Valentini.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1779.
Prag, Theater der kleineren Residenzstadt im Gräfl. Thun'schen Hause, 1781.
Dresden, Churf. sächs. kl. Theater, 1782.

34.

Le Teste deboli. Dramma giocoso per musica.
Musik von Francesco *Solari.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1780.

Beide, Werk sowenig wie Komponist, finden sich in keinem der bekannten Musik-Lexika erwähnt.

Am 11. Mai 1794 führte man im k. k. Nationaltheater nächst der Burg zu Wien ein dramma giocoso per musica in 2 atti genannt: »*La Donna di testa debole*« mit Musik von verschiedenen Komponisten auf, dessen Text ebenfalls von Gio. Bertati herrührte. Wahrscheinlich sind beide Werke der Dichtung nach identisch. Wer sich jedoch hinter den verschiedenen Komponisten verbirgt, habe ich nicht ermitteln können.

35.

Il Rivali ridicoli. Dramma giocoso per musica.
Musik von Michele *Mortellari.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1780.

Ebenfalls ein unbekannt und ungenannt gebliebenes Singspiel.

36.

La Statua matematica. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Giovanni *Valentini.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1781.

Eine zweite Komposition desselben Textbuches erschien mit dem Titel:

L'Antiquario burlato, osia la Statua matematica. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Luigi *Caruso.*
Madrid, Teatro de los Caños del Peral, am 4. April 1790.

Fétis und die aus ihm schöpfenden Kompilatoren machen ein drittes Werk: »*La Statua matematica*« namhaft, welches 1788 von Angelo Anelli für Bologna geliefert sein soll. Nun wird dieser unter die maestri rangirte Anelli niemand anders als der später durch eine große Anzahl libretti bekannt gewordene Dichter sein; ich bin deshalb geneigt, zu glauben, daß ihm versehentlich eine Thätigkeit untergeschoben wurde, der er nicht obgelegen hat, wenigstens nicht bei den beiden ihm zugeschriebenen Werken: »La Statua matematica« und »I due supposti Conti«, einer bekannten Oper von Cimarosa, deren Texte höchstwahrscheinlich nur einer Überarbeitung seinerseits unterworfen worden sind.

37.

L'Opera nuova. Dramma giocoso per musica.
Musik von Matteo *Rauzzini.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1781.

Ein bisher ungenannt gebliebenes Werk des früheren Münchener Sängers und Opernkomponisten, welcher seinem berühmteren Bruder Venanzio nach England folgte und als Gesangsprofessor um 1791 in Dublin starb.

38.

L'Imbroglio delle tre Spose. Dramma giocoso per musica.
Musik von Pasquale *Anfossi.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1781.

Prag, Theater der kl. Residenzstadt im Gräfl. Thun'schen Hause, 1782.
Triest, C. R. Teatro di S. Pietro, am 7. Februar 1792.

39.

Il Marito geloso. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Luigi *Caruso.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1781.

Bereits 1766 wurde zur Musik des Andrea Lucchesi ein Singspiel dieses Titel zu Venedig dargestellt. Ob gegenwärtige Oper etwa eine Nachbildung davon ist, habe ich keine Gelegenheit gefunden, festzustellen; dagegen kann ich konstatiren, daß dem gleichnamigen dramma giocoso des Felice Alessandri, im Karneval 1784

im nuovo Teatro dagli Armeni zu Livorno gegeben, ein von Bertati's Dichtung verschiedenes Sujet zu Grunde liegt.

40.

Lo Sposalizio per dispetto. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Gaetano *Monti.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, am 26. Dezember 1781.

Abermals eins derjenigen Werke, von deren Existenz sich keine Andeutung findet.

Durch seine während der letzten beiden Jahre gelieferten Arbeiten, die der Mehrzahl nach nicht einmal nach ihrem Titel in den vorhandenen Nachschlagebüchern bekannt gegeben wurden, scheint der Ruf unseres Dichters sich nicht sehr gehoben zu haben. Die Schuld daran ist aber wohl weniger ihm, als den Komponisten zuzumessen. Erst bei dem nächstfolgenden Werke hatte er wiederum das Glück, einen Mitarbeiter zu finden, der seiner Dichtung durch angemessene Musik langandauernde Gunst beim Publikum zu verschaffen verstand; dieses war:

41.

La Villanella rapita. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Francesco *Bianchi.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1783.

Es würde zu weit führen, alle mir bekannten Aufführungen dieses Singspiels niederzuschreiben; ich hebe nur zwei hervor, die zu Wien, im k. k. Nationaltheater nächst der Burg, am 25. November 1785, und zu Paris, im Théâtre de Monsieur, Salle au château des Tuileries, am 15. Juni 1789.

Erstere wegen der beiden von Mozart hinzukomponirten Ensemblesätze (Trio und Quartett), letztere, um einen damit in Verbindung stehenden Irrthum zu berichtigen.

Für die unter der Leitung des berühmten Violinisten Viotti stehende italienische Oper im Théâtre de Monsieur war außer Cherubini, der Komponist Giacomo Gotifredo Ferrari als Pianoforte-Accompagneur engagirt. Beiden lag die Pflicht ob, die zur Aufführung bestimmten Singspiele für Paris zurechtzustutzen und mit Einlagen zu versehen.

Diesem Umstande verdankt Ferrari die Ehre, daß ihm die Dichtung des Textes seitens derjenigen Lexikographen zugeschrieben wird, welche sich mit Prüfung der Thatsachen nicht weiter befaßt haben. Fast möchte ich glauben, daß das angeblich zu London von seiner Komposition aufgeführte gleichnamige Werk auch nichts weiter

ist, als die von ihm zugestutzte Bianchi'sche »Villanella« mit den Mozart'schen Einlagen.

Am 16. September 1793 wurde im kgl. Nationaltheater zu Berlin auf Veranlassung und unter Beihülfe des früher genannten Antonio Bianchi ausnahmsweise ein vollständiges italienisches Singspiel mit dem Titel »*La Villanella rapita*« aufgeführt, dessen Textbuch das Bertati'sche ist. Ob aber die Musik dazu, wie auf demselben zu lesen steht, wirklich von Cimarosa herrührt, läßt sich nur durch eine Vergleichung der Partituren ermitteln. Vielleicht existirt eine solche von Cimarosa in Berlin; diejenige von Bianchi dürfte in Dresden zu finden sein, wo dessen Oper bereits 1785 zur Darstellung gelangte.

Wenn nicht etwa Cimarosa's Arbeit eine eigens zur Aufführung in Berlin bestimmte Oper war, die anderswo unbekannt geblieben, so ist es auffallend, daß nirgends weiter auch nur eine Spur von einem Werke mit dem Titel: »La Villanella rapita«, von diesem durch die ganze Welt berühmt gewordenen Komponisten aufzufinden ist. Die einzige, durch die Ähnlichkeit ihrer Benennung daran erinnernde commedia per musica: »*La Villanella riconosciuta*«, zuerst 1783 im Teatro del Fondo zu Neapel gegeben, hat Giuseppe Palomba zum Dichter und nichts mit Bertati's Text gemein (»*La Pastorella riconosciuta*« und »la *Villanella fortunata*« sind Titelabweichungen von dem des letzteren Werkes.)

Vielleicht nimmt Jemand, der Gelegenheit zur Prüfung hat, Veranlassung, den meinerseits angedeuteten Zweifel an der Existenz einer Cimarosa'schen »Villanella rapita« zu beseitigen.

Eine in Salvioli's Broschüre sich vorfindende Anmerkung, daß alle unter dem Titel »*Oro non compra Amore*« bekannten Werke, Bertati's Dichtung zur Grundlage haben, trifft nur in bedingtem Maße zu.

Das erste: »*Oro non compra Amore, osia il Barone di Moscabianca*«, dramma giocoso per musica in 2 atti, mit Musik von Luigi *Caruso*, zuerst im Herbst 1794 im Teatro Venier in S. Benedetto zu Venedig dargestellt, hat außer dem Sujet nichts mit Bertati's Text überein.

Es besteht in einer vollständigen Neudichtung durch Angelo Anelli, in welcher bereits die von Frankreich sich ausbreitenden neuen Anschauungen über allgemeine Menschen- und Feudal-Rechte geltend gemacht und die Gegensätze weit schärfer zum Ausdruck gebracht sind.

Aus diesem und dem älteren Bertati'schem Buche entstand: »*L'Oro non compra Amore.*« Dramma giocoso per musica in 2 atti.

Musik von Marcos Antonio da Fonseca Portugal, genannt *Portogallo*, welches zuerst im Theatro de S. Carlos zu Lissabon, im Winter 1804, erschien.

Die Umformung resp. Verschmelzung der beiden vorerwähnten Dichtungen besorgte für Lissabon J. Caravita.

Portogallo's Werk erhielt sich längere Zeit auf dem Repertoir, mußte sich jedoch ebenfalls eine Titelabänderung in: »*Il Feudatario*«, gelegentlich seiner Aufführung im Teatro Grande zu Triest, am 26. Oktober 1818, gefallen lassen.

Leopoldo Zamboni's, 1825 im Teatro Gallo in S. Benedetto zu Venedig dargestellte Oper »*Oro non compra Amore*« wird unzweifelhaft auf Anelli's Worte in Musik gesetzt sein

Über eine Villanella rapita von Michele Neri (Partitur im Besitze von Ricordi) oder Bondineri, auch Neri-Bondi genannt, desgleichen über eine solche von Giuseppe Palione weiß ich leider nichts Genaueres mitzutheilen.

42.

Gli Amanti alla Prova. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Luigi *Caruso*.
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1784.

wiederholt unter dem Titel: »*Gli Amanti dispettosi*« als commedia per musica in 2 atti zu Neapel im Teatro del Fondo 1787. In Dresden wurde »*Gli Amanti alla prova*« mit Musik von Francesco *Piticchio* auf dem Churf. sächs. kleinen Theater im Januar 1785 zuerst dargestellt.

Ob die in Clement & Larousse's Dictionnaire lyrique nach Fétis namhaft gemachten beiden Opern mit gleicher Benennung, von Cimarosa (Neapel, Teatro Nuovo 1786) und Mandanici (Neapel, Teatro del Fondo 1827) einen textlichen Zusammenhang mit dem eben genannten Werk haben, weiß ich nicht. Selbst Florimo im 4. Bande seiner »Scuola musicale di Napoli« hat keine der beiden mit in seine Liste aufgenommen.

43.

Il Seraglio d'Osmano. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Giuseppe *Gazzaniga*.
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Karneval 1785.

Für die Aufführung im Churf. sächs. kl. Theater zu Dresden 1787 hatte man, an Stelle der ursprünglichen Musik, einer solchen von Stefano *Ghinassi* den Vorzug gegeben.

44.

Le Spose ricuperate, Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Luigi *Caruso.*
Venedig, Teatro di S. Samuele, im Herbst 1785.

Bei der Wiederholung, im Frühjahr 1788, im Teatro alla Scala zu Mailand wurde dieses Singspiel: »*J Campi Elisi, osia le Spose ricuperate*« genannt, wobei zu bemerken, daß diese Doppelbenennung Fétis und Nachfolger veranlaßten, zwei aus diesem einen Werke zu machen.

45.

Le Donne fanatiche. Dramma giocoso per musica.
Musik von Giuseppe *Gazzaniga.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Herbst 1786.

46.

La Contessa di Novaluna. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Vincenzo *Fabrizj.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Herbst 1786.

Der Komponist, dessen Name im Textbuch fehlt, ist nach Formenti's »Indice degli Spettacoli teatrali« ergänzt.

Auffällig ist nur, daß bei der 1788, im Churf. sächs. kleinen Theater zu Dresden erfolgten Aufführung dieses Singspiels unter dem Titel: »*La Contessa di Nuova Luna*« der Komponist im Textbuch ausdrücklich mit Giuseppe *Gazzaniga* bezeichnet ist. Handelt es sich um zwei Werke oder um eins? Diese Frage bin ich außer Stande zu entscheiden, möchte aber glauben, falls Gazzaniga seine Oper nicht etwa besonders für Dresden komponirt hat, daß die Angabe seines Namens im Dresdener Textbuch auf einem Irrthum beruht, weil sie sich sonst nirgends weiter angegeben findet.

47.

L'Amor costante. Commedia per musica in 4 atti.
Musik von Giuseppe *Gazzaniga.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, am 26. Dezember 1786.
Florenz, R. Teatro in via della Pergola, im Frühjahr 1787.
Triest, C. R. Teatro di S. Pietro, im Januar 1787 mit dem veränderten Titel: »*La Costanza in Amore rende felice.*«

Ein von Cimarosa komponirtes gleichnamiges Singspiel soll nach dem Dictionnaire lyrique von Clement & Larousse angeblich 1778 zu Neapel dargestellt sein; Florimo's Repertoire-Liste im 4. Bd. seiner

»Scuola musicale di Napoli« enthält jedoch nichts darüber, wohl aber findet sich darin von Cimarosa eine commedia per musica *»Le Stravaganze d'Amore«* angegeben, die nach einem Text von Pasquale Mililotti zuerst im Teatro de'Fiorentini 1778 zu Gehör gebracht wurde. Wahrscheinlich ist dies dieselbe, welche im Theater des Gräfl. Thun'schen Hauses der kleinen Residenzstadt zu Prag 1782, darauf zu Lissabon im Theatro regio de Salvaterra, während des Karnevals 1785 und zu Wien im k. k. Nationaltheater nächst der Burg, am 16. November 1787 mit dem Titel: *»L'Amor costante«* dargestellt wurde.

Jedenfalls dürften derselben andere als Bertati'sche Worte zu Grunde liegen.

48.

Il Capriccio drammatico und
Don Giovanni, osia Il Convitato di pietra } Rappresentazione per musica in 2 atti.

La Musica è tutta nuova di varj Signori Maestri.

Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Januar 1787.

Es ist schon bei No. 21 »La Novità« darauf hingedeutet, daß der vorstehende: »Il Capriccio drammatico« betitelte Akt nichts weiter, als eine Reproduktion der »Novità« mit einigen Änderungen ist, die sich auf den Ersatz des ursprünglichen »L'Italiano a Parigi« betitelten 2. Aktes durch »Don Giovanni« beziehen.

Von dem letzteren ist, nach Salvioli's Ansicht, des Bertati Urheberschaft zwar nicht mit Bestimmtheit zu behaupten; dennoch liegt, meinem Dafürhalten nach, durchaus kein Grund vor, dieselbe zu bezweifeln, weil im Originaltextbuche Bertati ausdrücklich als der alleinige Verfasser der gesammten Rappresentazione in 2 atti hingestellt ist und man sicherlich, wäre dies nicht für beide Akte gemeint gewesen, die etwaige Mehrzahl der Dichter durch »varj autori« bezeichnet haben würde.

Über den Don Giovanni und dessen Verhältniß zu Mozart's Werk ist, wie im Anfang dieses gesagt, bereits durch Herrn Dr. Chrysander ausführlich berichtet. Wir wissen demnach, daß die varj maestri in Giovanni *Valentini* für den 1. und Giuseppe *Gazzaniga* für den 2. Akt zu übersetzen sind. Des Ersteren Antheil an der Arbeit reduzirt sich, wie weitere Forschungen Chrysander's inzwischen ergeben haben, noch um eine oder mehrere in dieselbe aufgenommene Einlagen aus den Werken anderer Komponisten.

Betreffs eines nach Fétis angeblich von Cimarosa komponirten: *»Il Capriccio drammatico,«* zu welchem Clement & Larousse den Zusatz: »Turin 1781« machen, befürchte ich, daß der Annahme von

dessen Existenz jegliche Begründung fehlt. Die einzige nachweisliche Aufführung eines so betitelten Werkes, dessen Musik Cimarosa direkt zugeschrieben wird, fand am 1. März 1794, zusammen mit Gazzaniga's »Don Giovanni« zu London in »The King's Theatre in the Haymarket« statt.

Ein Vergleich des Textbuches ergiebt aber, daß man hier Cimarosa's 1785 zu Neapel entstandenen »Il Credulo« dargestellt und demselben willkürlich einem Titel vorangesetzt hatte, der ursprünglich einem anderen Werke angehörte.

Nachdem, wie gesagt, Cimarosa's »Il Credulo« (Text von Giuseppe Maria Diodati) zuerst 1785, mit dem Nachakt »La Baronessa stramba«, erschien[1] und Bertati's Umarbeitung seiner Novità in »Il Capriccio drammatico« zuerst 1787 aufgeführt wurde, beide zu dem Zweck, eine nachfolgende Farsa einzuleiten, so mögen dieselben, je nach Gefallen, eines an Stelle des anderen gebraucht, resp. willkürlich betitelt worden sein, unmöglich aber schon vor 1787.

Unter den verschiedenen, die Don Juan-Sage behandelnden Opern, welche noch in demselben Jahre mit Bertati's Dichtung veröffentlicht wurden, sind folgende hervorzuheben: »*Il nuovo Convitato di Pietra*«, dramma tragicomico in 2 atti. Dichter unbekannt. Musik von Francesco *Gardi*. Venedig, Teatro di S. Samuele, im Karneval 1787. »*Il Convitato di Pietra*,« farsa in 1 atto. Musik von Vincenzo *Fabrizj*. Rom, Teatro della Valle, im Herbst 1787, nach dem Calendrier musical universel pour l'année 1789. S. 179 und Mozart's Werk.

Den Text von Fabrizj's farsa konnte ich nicht zur Durchsicht erlangen, ich möchte jedoch glauben, daß demselben die Dichtung des Giambattista Lorenzi zu Grunde liegt, welche bereits 1783 zur Karnevalzeit im Teatro de'Fiorentini zu Neapel mit Giacomo Tritto's Musik aufgeführt wurde.[2]

---

[1] NB. Im Jahre 1786 wurde dem Credulo Cimarosa's berühmter »L'Impressario in angustie« angehängt.

[2] Diese römische Aufführung aus dem Herbst 1787 ist räthselhaft. Goethe war damals in Rom, besuchte die Theater regelmäßig und berichtete in seinen Briefen über alle irgendwie bemerkenswerthen Stücke. Weil ich nun für unmöglich hielt, daß er gerade ein neues Stück, welches ganz Rom wochenlang aufregte und ihm noch nach 27 Jahren lebhaft gegenwärtig war, sollte zu erwähnen vergessen haben, so setzte ich die Aufführung in den Anfang des Jahres 1788 und nahm als selbstverständlich an, daß es sich dabei um die Musik des Gazzaniga handelte (s. Vierteljahrsschrift IV, 407). Hieran können wir festhalten, bis der Gegenstand durch genaueren Nachweis aufgehellt ist. Brachte der junge Vincenzo Fabrizj wirklich im Herbst 1787 ebenfalls einen neu komponirten Don Giovanni heraus, so ist diese an sich interessante Thatsache übrigens für meine Untersuchung ohne Belang, denn Da Ponte und Mozart haben vor der Beendigung ihres Werkes sicherlich nichts davon erfahren. *Chr.*

Gazzaniga's Oper ist die einzige, welche sich von diesen 4 neben Mozart's am längsten erhielt. Man findet in den italienischen Repertoire-Verzeichnissen außer dem Original-Haupttitel mehrfach nur den Nebentitel vertreten; später dagegen nannte man sie vorwiegend: »*Don Giovanni Tenorio*« (Mailand, Teatro del Lentasio, 11. Mai 1821 etc.)

49.

L'Orfanella americana. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Pasquale *Anfossi.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1787.

Für die Aufführung im Churf. sächs. kleinen Theater zu Dresden, im Januar 1791 hatte man den Text durch Friedrich Christopher *Gestewitz* neu in Musik setzen lassen.

50.

La Fata capricciosa. Dramma giocoso per musica.
Musik von Francesco *Gardi.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Karneval 1789.

51.

Il curioso Accidente. Dramma giocoso per musica.
Musik von Gennaro *Astarita.*
Venedig, Teatro Giustiniani di S. Moisè, im Herbst 1789.

Von hier ab werden Salvioli's Quellen für eine Zeit lang trübe. Alles was er über Bertati's Abgang von Venedig und Aufenthalt in Wien berichtet, ist verworren und unzulänglich; ich nehme deshalb meine Zuflucht zu anderen Quellen, worunter besonders Lorenzo da Ponte's Denkwürdigkeiten in erster Linie zu nennen sind.

Bis zu dem am 20. Februar 1790 erfolgten Tode Kaiser Josephs II. hatte da Ponte seine Herrschaft als Poet beim italienischen Theater in Wien zu behaupten verstanden. Mit dem eintretenden Regierungswechsel wurde dies jedoch anders. Die langgenährte Feindschaft des General-Intendanten, Graf von Rosenberg, sowie des Unter-Intendanten Thorwart, gegen welche er bei Kaiser Leopold II. keine Rückstärkung fand, machte ihm seine Stellung unleidlich und veranlaßte ihn, um seine Entlassung einzukommen. Diese wurde ihm nicht nur augenblicklich gewährt, sondern er erhielt außerdem den Befehl, Wien sofort zu verlassen. Seine letzte, vor seiner Abreise gelieferte Dichtung war »La Caffettiera bizzarra«, die mit Weigl's Musik am 15. September 1790 im k. k. Nationaltheater nächst der

Burg zur Darstellung gelangte. Aus der später beim Kaiser in Triest erwirkten Audienz geht hervor, daß da Ponte noch am 24. Januar 1791 in Wien war, gleichzeitig aber auch, daß man inzwischen bereits Engagementsunterhandlungen mit Bertati angeknüpft hatte.

Hierin finde ich den sichersten Beweis, daß Salvioli's Behauptung, letzterer habe seinen Posten bereits 1788 angetreten, falsch ist. Wahrscheinlich hat ihn Fétis' verkehrte Mittheilung, daß die von Bertati gedichtete und durch Weigl in Musik gebrachte Oper: »La Principessa di Amalfi« bereits gegen 1789 vorgestellt worden sei, zu dieser Ansicht verleitet.

Daß diese aber erst 5 Jahre später erschien und nicht den Reigen von Bertati's Thätigkeit in Wien eröffnete, sondern beschloß, war beiden Herren eine unbekannte Thatsache geblieben. Während der Jahre 1790 und 91 erschien Bertati's Name nicht mehr in den venetianischen Textbüchern und dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, Salvioli in seinem Irrthum zu bestärken. Genug, nach dem »curioso accidente« vom Herbst 1789, war die erste von Bertati gelieferte Dichtung, die durch Domenico *Cimarosa's* herrliche Musik zur Weltberühmtheit gelangte:

52.

Il Matrimonio segreto, dramma giocoso per musica in 2 atti, welche ihre erste Aufführung im k. k. Nationaltheater nächst der Burg zu Wien, am 7. Februar 1792 erlebte. Der ungewöhnliche Erfolg derselben erregte, wie leicht erklärlich, den Neid und die Mißgunst der Widersacher unseres Dichters. Sie suchten dessen Verdienst daran auf alle mögliche Art zu verkleinern, ja, sie entblödeten sich nicht, sich noch gegenseitig aufzuhetzen, wie aus nachfolgenden Zeilen des Abate Casti an da Ponte ersichtlich:

> »Gestern Abend hat man zum ersten Male Il Matrimonio se-
> »greto aufgeführt. Die Musik von Cimarosa ist köstlich, die
> »Worte des Textes sind aber unter der Mittelmäßigkeit. Alle
> »Welt ist unzufrieden und namentlich die Sänger; Alle wieder-
> »holen, daß da Ponte eine solche Arroganz nicht ungestraft
> »lassen darf. Ich schicke Ihnen das Libretto, damit Sie selbst
> »darüber urtheilen können. Fahren Sie fort, schöne Verse zu
> »schreiben.«

Da Ponte's Antwort lautete:

> »Ich danke Ihnen für das Libretto; ich werde jedoch Ihren
> »Rath nicht befolgen; Sie sind stark genug und haben genug
> »erfinderischen Geist, um uns zu rächen. Die Verse Bertalli's

»(sic!) sind, wie sie sein sollen; mögen die Wiener sich daran »ergötzen: was die Sänger anbetrifft, so sagen Sie ihnen ge»fälligst: Victrix provincia plora.« (S. Denkwürdigkeiten S. 193.)

Dieser Epistel fügte da Ponte in seinen Denkwürdigkeiten hinzu:

»Diese Oper war die erste und letzte des Poeten Bertalli: kurz »darauf ging er nach Italien ab, und überließ seine Stelle »Gamerra.«

Daß da Ponte in seinem Zusatz den Thatbestand entstellte, wird die Folge lehren, ihm lag wohl mehr daran, seinen Amtsnachfolger in den Augen der nicht unterrichteten Leser seiner Denkwürdigkeiten herabzusetzen.

Die Schreibweise »Bertalli« muß entweder auf einem Druckfehler oder auf Vergeßlichkeit des da Ponte beruhen; daß er den richtigen Namen nicht gewußt haben sollte, wäre absurd zu glauben, denn er sagt (S. 191) selbst: »Ich kannte seine Werke, (doch aus den gedruckten, mit des Verfassers richtigem Namen versehenen Büchern), die ziemlich zahlreich waren. Durch häufiges Schreiben hatte er die Kunstfertigkeit erlangt, scenische Effekte gut anzubringen, aber zu seinem Unglück war er nicht zum Dichter geboren und namentlich kannte er den Genius der italienischen Sprache nicht gründlich; deshalb nahmen sich seine Stücke viel besser auf der Bühne als beim Lesen aus.«

Die Erkenntniß dieses Umstandes mag da Ponte wohl veranlaßt haben, dem Bertati'schen »Don Giovanni« die Exposition zu seiner Arbeit für Mozart zu entlehnen.

Doch genug, was nun auch gegen Bertati vorgebracht werden mochte, Cimarosa's Meisterwerk gefiel mit, oder trotz der Dichtung nicht nur dem Wiener Publikum unausgesetzt, sondern auch überall da, wohin es gelangte. Außer den Mozart'schen Opern ist es das einzige von allen bis dahin entstandenen drammi giocosi, welches sich bis auf unsere Zeit erhalten hat, und sollte sich Bertati's Verdienst auch nicht weiter erstrecken, als daß er dem Cimarosa Gelegenheit gab, seine Hauptschöpfung damit zu Tage zu fördern, so ist dies immerhin beachtenswerth genug, um nicht vergessen zu werden.

Das Sujet dieses Singspiels ist theils dem englischen Lustspiel: »The clandestine marriage« des George Colman und David Garrik (1766), theils der danach gearbeiteten comédie: »Sophie ou le Mariage caché« der Marie Jeanne Laboras de Mezières. M[me] Riccoboni (1768) entlehnt. Die erste deutsche Übersetzung dürfte von Friedr. Ludwig Wilhelm Meyer herrühren, mit welcher es. unter dem Titel:

»*Die heimlich Vermählten*«, im kgl. Nationaltheater zu Berlin bereits am 5. November 1792 gegeben wurde.

Die Bearbeitung von Heinrich Beck, unter dem Titel: »*Die heimliche Ehe*« erschien zuerst im Nationaltheater zu Mannheim am 18. August 1793: die von Christian August Vulpius, unter dem Titel: »*Die heimliche Heyrath*« im Herzl. Hoftheater zu Weimar, am 3. Dezember 1796. Vorher schon, am 21. Mai 1796 fand ich eine Aufführung unter dem Titel: »*Der adelsüchtige Bürger, oder: Die heimliche Heyrath*«, welche im Herzl. Hoftheater im ehemalichen Reithause zu Oels statthatte. Stände es nicht fest, daß die Wiener Aufführung vom 7. Februar 1792 die erste überhaupt gewesen, dann könnte der ebengenannte Titel leicht irreführen, weil bereits am 13. Oktober 1791 zu Mannheim eine komische Oper von Cimarosa mit dem Titel: »Der adelsüchtige Bürger« dargestellt wurde, die natürlich zu einem früheren Werke desselben Komponisten in Beziehung stehen muß.

Ein 1794 in Passau erschienenes Textbuch betitelt sich: »*Der adelsüchtige Bürger, oder: Die heimliche Ehe.*« (Verlegt bei Mayr in Salzburg.)

Wann Johann Christoph Grünbaum's Übersetzung zuerst zur Anwendung kam weiß ich nicht; nur soviel ist mir bekannt, daß dessen Name sich gelegentlich einer Aufführung dieser Oper im Ständischen Theater zu Graz am 26. März 1825 angegeben findet.

Johann Carl August Lewald lieferte eine neue Übertragung für die Stuttgarter Bühne, nach welcher auch die Aufführung im Kgl. Hof- und Nationaltheater zu München, am 13. Juni 1851 erfolgte. Die letzten mir bekannten Bearbeitungen sind die von Johann Nepomuck Fuchs für das k. k. Hofoperntheater zu Wien, am 13. März 1884 und Ernst Frank für das kgl. Hoftheater zu Hannover am 8. Mai 1886.

Neu dialogisirt von Carl August Lebrun erschien 1838 das vollständige Buch dieser Oper bei Florian Kupferberg in Mainz; ein ebensolches vorher, schon 1806, bei Pichler in Wien, dessen Bearbeiter mir unbekannt geblieben ist. Unter den Übersetzungen, welche mit dem Originaltext zusammengedruckt wurden, hebe ich diejenige für die Aufführung im Churf. sächs. kleinen Theater zu Dresden, am 3. Oktober 1792, hervor, weil sie eine von den übrigen abweichende, mit dem Titel: »*Die heimlich geschlossene Ehe*« ist.

Von Darstellungen der Oper in anderen Sprachen sind mir folgende bekannt:

Französisch, mit dem Titel: »*Le Mariage secret*«. Gent, Salle à la Confrérie de St Sébastien 1793.

Spanisch, mit dem Titel: »*El Matrimonio segreto*«. Madrid, Teatro del Principe, 7. December 1795.

Dänisch von Frederik Gottlob Sporon, mit dem Titel: »*Den hemmelige Forlovelse*«. Kopenhagen, Kongl.-Theater, 26. September 1797.

Schwedisch von Carl Envallsson, mit dem Titel: »*Det hemliga äktenskapet*«. Stockholm, Kgl. Mindre Theatern i Arsenalen, 11. Februar 1800.

Französisch von François Henri Joseph Blaze, dit Castil-Blaze, mit dem Titel: »*Le Mariage secret*«. Straßburg, 6. Oktober 1824.

Englisch. London, Theatre Royal Covent Garden, 1. November 1842.

Schwedisch, neu übersetzt von Carl Wilhelm August Strandberg, mit dem Titel: »*Det hemliga Giftermålet*«. Stockholm, Kgl. Opernhaus, 1. December 1851.

Dänisch, neu übersetzt mit dem Titel: »*Det hemmelige Ægteskab*«. Kopenhagen, Kgl. Theater, 30. Mai 1854.

Englisch, neu übersetzt von W. Grist. London, »Crystal Palace«, 13. December 1877.

Selbstverständlich betrachte ich diese Liste hiermit keineswegs als abgeschlossen.

53.

Nannerina e Pandolfino, osia Gli Sposi in cimento. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Pierre *Dutillieu.*

Wien, k. k. Nationaltheater nächst der Burg, 15. Dezember 1792.
» k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore, 20. Dezbr. 1792.

54.

Amor rende sagace. Farsa per musicà in 1 atto.
Musik von Domenico *Cimarosa.*

Wien, k. k. Nationaltheater nächst der Burg, 1. April 1793.
Wien, k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore, 4. April 1793.

55.

La Principessa di Amalfi. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Joseph *Weigl.*

Wien, k. k. Nationaltheater nächst der Burg, 10. Januar 1794.
Wien, k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore, 14. Januar 1794.

Mit dem besten Erfolge in Wien ausgestattet, war es dieses Werk, durch welches der Komponist sich auch zuerst im Auslande bekannt machte. Die Umänderung des Titels in: »*La Contessa di*

Amalfi« erstreckte sich nicht über Aufführungen in den nachfolgenden beiden Städten hinaus:

Leipzig, Theater am Rannstädter Thore, 15. Juni 1794.
Dresden, Churf. sächs. kleines Theater, 13. Dezember 1794.

Überall später behielt man den Originaltitel bei, so
zu Charlottenburg, bei der Aufführung im Kgl. Schloßtheater, am 19. Juni 1796,
zu Mailand, bei der Aufführung im Teatro alla Scala, im Frühjahr 1803,
zu Paris, bei der Aufführung im Théâtre de l'Impératrice, Salle Louvois, 14. November 1805.
zu Venedig, bei der Aufführung im Teatro La Fenice, im Herbst 1807.

In deutscher Übersetzung von Christian Aug. Vulpius, mit dem Titel: »*Die Prinzessin von Amalfi*«, machte 1798 das Herzl. Hoftheater zu Weimar den ersten Versuch, dieses Singspiel dem deutschen Bühnen-Repertoire einzuverleiben, scheint jedoch keine Nachahmung gefunden zu haben, denn mit alleiniger Ausnahme von Graz, allwo man es am 2. März 1807 im Ständischen Theater, mit dem Titel: »*Prinzessin Amalfi, oder: Vier Liebhaber und ein Geliebter*« darstellte, bin ich demselben nicht weiter bei meinen Nachforschungen begegnet.

Mit diesem Werke beschloß Bertati sein Wirken für die Wiener Bühne. Er kehrte nach Venedig zurück, wo er zunächst wieder seine Thätigkeit dem S. Moisè-Theater zuwandte, um dieselbe nach 1797 auch auf die anderen Bühnen der Inselstadt auszudehnen.

56.

La bella Lauretta. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Francesco *Gardi.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisé, im Januar 1795.

57.

L'Intrigo amoroso. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Ferdinando Francesco *Paer.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Herbst 1795.
Wien, k. k. Nationaltheater nächst der Burg, am 26. April 1798.
Dresden, Churf. sächs. kleines Theater, am 17. April 1799.

Mit dem veränderten Titel: »*Gl'Intrighi del Seraglio*«.
Mailand, Teatro alla Scala, im August 1800
und Parma, Teatro Ducale, im Sommer 1801.

Mit dem abermals veränderten Titel: »*Saed osia, Il Seraglio*«.
Florenz, Teatro di via della Pergola, 1802.
Zuletzt mit dem Titel: »*Tutto il male vien dal buco*«.
Angeblich Venedig 1804.

58.

La Donna innamorata. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Giuseppe *Nicolini.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Karneval 1796.

59.

La Donna di Genio volubile. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Marcos Antonio da Fonseca Portugal, detto *Portogallo.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Herbst 1796.
Dresden, Churf. sächs. kleines Theater, am 8. Dezember 1798.
Lissabon, Theatro de S. Carlos, am 23. Januar 1799.
Madrid, Teatro de los Caños del Peral, *spanisch*, am 9. Dezember 1801
und Paris, Opéra-Italien au Théâtre Favart, am 19. Januar 1804.

Von den vielen mir bekannten Aufführungen dieses überall mit Erfolg aufgenommenen Werkes habe ich nur solche ausgewählt, welche Zeugniß von dessen schneller Verbreitung ablegen; es war dies zugleich Bertati's letzte einschlagende Schöpfung; alle nachfolgenden sind fast gänzlich verschollen, zum Theil sogar nicht einmal dem Titel nach den verschiedenen Musiklexikographen bekannt geworden.

60.

Amore l'Astuzia insegna. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Musik von Francesco *Gardi.*
Venedig, Teatro Giustiniani in S. Moisè, im Karneval 1797.
wiederholt mit dem Titel: »*La Capricciosa supposta*«, als farsa in 1 atto, im Teatro Vendramin di S. Luca, im Sommer 1801.

61.

Il Medico di Lucca. Farsa per musica.
Musik von Sebastiano *Nasolini.*
Venedig, Teatro di San Samuele, im Herbst 1797.

Umgearbeitet, mit dem Titel: »*Il Medico de' Bagni*«. Dramma giocoso per musica in 2 atti.
Wien, k. k. Hof-Theater nächst dem Kärnthnerthore, am 12. Juli 1800.
Wien, k. k. Nationaltheater nächst der Burg, am 16. Juli 1800.

62.

La Pace. Melodramma eroicomico.
Musik von ? *Panza*, Johann Simon *Mayr* und Gaetano *Martinelli*.

Venedig, Teatro di S. Samuele 1798, zur Feier des zwischen dem Kaiser und der französischen Republik geschlossenen Friedens. Der Komponist Panza ist eine völlig unbekannt gebliebene Größe, über deren Persönlichkeit ich nirgends auch nur eine Andeutung finden konnte.

63.

Gli Umori contrari. Farsa giocosa per musica in 1 atto.
Musik von Sebastiano *Nasolini*.
Venedig, Teatro Tron di Cassiano, im Sommer 1798.

Wahrscheinlich identisch mit den beiden folgenden:
»*Gli opposti caratteri, ossia Olivo e Pasquale*«. Farsa giocosa per musica in 1 atto.
Mailand, Teatro alla Scala, im Sommer 1801
und »*I Temperamenti contrari*«. Farsa in 1 atto.
Wien, k. k. Hoftheater, am 27. September 1805.

(Den Text zu Donizetti's burletta in musica in 2 atti: »Olivo e Pasquale« Rom, Teatro della Valle, 9. Januar 1827, schrieb Giacopo Ferretti. Zu beiden Werken lieferte Antonio Simone Sografi's Lustspiel den Stoff.)

64.

Melinda. Dramma per musica.
Musik von Sebastiano *Nasolini*.
Venedig, Teatro Venier di S. Benedetto, im Herbst 1798.

65.

La bella Selvaggia. Opera buffa in 2 atti.
Musik von Antonio *Salieri*.
Komponirt 1802, jedoch nicht aufgeführt.

Mosel in seinem: »Leben und Werke des Antonio Salieri« nennt die Komposition eine der schwächsten des Meisters, obschon Stoff und Gedicht wahrlich nicht unter die schlechtesten von denen gehören, die er seiner Musik werth achtete.

Im Herbst des Jahres 1841 wurde noch im Teatro di S. Benedetto zu Venedig:

66.

Le tre Orfanelle, *osia La Scuola di Musica*, farsa per musica in 1 atto,

mit Musik von Marcello Bernardini, detto *Marcello da Capua* gegeben, wovon die Dichtung aus Bertati's Feder stammt. Da nun genannter Komponist zwischen 1750—60 geboren und seine Hauptthätigkeit sich vorwiegend über die letzten beiden Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts erstreckt, so kann es sich hier nur entweder um ein früheres, mit anderem Titel erschienenes, oder um ein nachgelassenes Werk handeln, worüber ich Näheres nicht ermitteln konnte.

Um die beachtenswerthe Thätigkeit unseres Dichters kurz zu resumiren, so führe ich an, daß er in einem Zeitraum von 35 Jahren 66 Textdichtungen lieferte, aus welchen nachweislich 91 Opern von 45 einzeln namhaft gemachten Komponisten und 2 Opern von diversen Komponisten entstanden.

Diese sind: Alessandri, F. 2. — Anfossi, P. 10. — Astarita, G. 5. — Bernardini, M. 1. — Bertoni, F. 1. — Bianchi, A. 1. — Bianchi, F. 1. — Borghi, G. 1. — Boroni, A. 1. — Caruso, L. 5. — Cimarosa, D. 3. — Dunkel, F. 1. — Dutillieu, P. 1. — Fabrizj, V. 1. — Galuppi, B. 2. — Gardi, F. 3. — Gazzaniga, G. 10. — Gestewitz, F. 1. — Ghinassi, St. 1. — Guglielmi, P. 1. — Lucchesi, A. 1. — Monti, G. 1. — Mortellari, M. 1. — Nasolini, S. 3. — Naumann, J. 4. — Nicolini, G. 2. — Nusco, V. 1. — Orlandi, F. 1. — Ottani, B. 2. — Paer, F. 1. — Paisiello, G. 3. — Piticchio, F. 1. — Portogallo 2. — Rauzzini, M. 1. — Rosetti, A. 2. — Rust, G. 1. — Sacchini, A. 1. — Salieri, A. 1. — Solari, F. 1. — Tozzi, A. 1. — Traetta, T. 1. — Valentini, G. 3. — Weigl, G. 1. — Winter, P. 1. — Zumsteg, J. R. 1. — Div. Komp. 2.

Einundvierzig von den namhaft gemachten Opern gingen über die Grenzen ihrer Geburtsstätte hinaus, doch nur dreien davon gelang es, sich in der Gunst des Publikums so festzusetzen, daß sie wirkliche Repertoir-Opern wurden, und von diesen wiederum erhielt sich nur Cimarosa's Meisterschöpfung bis auf unsere Zeit.

Diejenigen, welche Gelegenheit genommen, sich mit der Geschichte der italienischen Opera-buffa des letzten Jahrhunderts zu beschäftigen, werden aus der obenstehenden Tondichter-Liste erkennen, daß sich die besten ihrer Zeit darunter befinden. Wenn diese also für gut befanden, ihre Melodien seinen Worten anzupassen, so kann es, nach damals geltenden Anschauungen über ein Opern-

gedicht, doch nicht so ganz schlecht mit denselben ausgesehen haben. Selbst da Ponte giebt ja zu, daß sie in seinen Augen nur durch das Lesen verlören, dagegen von der Bühne herab sich ganz gut ausnähmen.

Betrachten wir dagegen die da Ponte'schen Schöpfungen, so nenne ich von denjenigen, welche es der Mozart'schen Musik verdanken, daß sie bis auf unsere Zeit gekommen sind, nur sein »Cosi fan tutte«, und jeder wird sofort einräumen müssen, daß es geradezu unbegreiflich ist, wie solch' ein Stück je überhaupt auf der Bühne hat gespielt werden können. Alle von Anbeginn seines Erscheinens an gemachten Versuche, es dem Publikum schmackhaft zu machen, sind an dem Stoff gescheitert. Will man demnach Mozart's herrliche Musik genießen, so muß man den Text mit in den Kauf nehmen.

Da Ponte hat eigentliche komische Charaktere, wie Bertati in seinem Geronimo (heimliche Ehe), Fabio (Eifersüchtige auf der Probe) und Petronio (Eingebildete Philosophen) fast gar nicht geschaffen, er lehnt sich mehr an die satirisch-erotische Weise des Casti an. Wo ihm ein Libretto besonders geglückt ist, da hat er Stoff oder Anlage entlehnt, wie in seiner »Le Nozze di Figaro« und seinem »Don Juan«.

Hätte nicht ein Genius wie Mozart seinen Versen Klang verliehen, wahrscheinlich wäre sein Name auch nicht weiter gedrungen, als der Bertati's.

Der Dresdener Kapellmeister Rogier Michael.

c. 1550—1619.

Unbekanntes Aktenmaterial über ihn aus dem kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv

von

Reinhard Kade.

Die nachfolgenden Aktenstücke erhellen das Leben des Dresdener Kapellmeisters Rogier Michael auf die erwünschteste Weise. Sie wurden von mir im Frühjahr 1888 aus den verschiedensten Locaten des kgl. Sächs. Hauptstaatsarchives und des Finanzarchives zu Dresden herausgezogen. Dadurch lernen wir nun weit mehr kennen, als Schäfer über ihn in der Sachsenchronik S. 432 beizubringen vermochte, ja mehr, als was Fürstenau in der allgem. deutsch. Biographie anführt und O. Kade im zweiten Bande der Monatshefte für Musikgeschichte veröffentlicht, der übrigens auch hier wieder das unbestrittene Verdienst hat, genauer auf diesen Künstler hinzuweisen und die ersten authentischen Nachrichten über ihn zu geben. Auf den folgenden Neuforschungen beruht schon meine eigene Darstellung von Michael's Lebensgeschicken, die ich in der Beilage zur Leipz. Zeitung 1888, Nr. 36 beschrieb. Doch konnte an jenem Orte unmöglich alles so eingehend behandelt werden, als es der Gegenstand wohl gewünscht hätte. Ich hole dies nunmehr nach, indem ich die wesentlichsten Ergebnisse meiner archivalischen Funde schon hier heraushebe. — Zuerst wird aus ihnen der Geburtsort Michael's sicher nachgewiesen, da er sich selbst »Michael von Bergen« unterschrieben hat. Dies ist die belgische Stadt Mons oder Bergen unweit der französischen Grenze, wo Rogier um 1550 das Licht der Welt erblickte. So stellt ihn schon die gleiche Herkunft neben den berühmten Meister Orlandus Lassus, der ebenfalls in Mons geboren ward.

Aus demselben Handschreiben Michaels geht auch die hohe Geburt ziemlich deutlich hervor. Er setzt darunter sein Sigel mit den Anfangsbuchstaben seines Namens. Ein Sigel führten damals aber nur Leute von gewisser Bedeutung. Und die besaß die Michael'sche Familie. Zählte sie doch »*musicos celeberrimos*«[1] unter ihre Ahnen. Sein Vater war sogar »*mechanicus* und *musicus*« Ferdinands I. gewesen.

Niederländische Sänger galten damals viel. Den Jüngling zog der Markgraf Georg Friedrich von Onolzbach an seinen Hof, in seine Sängerkapelle. Das ist ein neuer Punkt, der aus unsern Akten sich ergiebt. 1574 aber, als der Fürst allen Personen von seiner Musika mit Gnaden die Entlassung giebt, befindet sich auch Michael unter den Brodlosen, und nur der Empfehlung der Markgräfin Emilia, der Schwester des Churfürsten August, gelang es, ihn an den sächsischen Hof zu bringen. Scandellus, der alte Kapellmeister, prüfte den jungen Mann, der Churfürst hörte ihn selber an.

Die Probe fiel für Rogier günstig aus, am 1. Februar 1575 traf von Annaburg die Bestallung ein, die ihn zum Singer und Musico in die Hofkapelle aufnahm. Auch diese Urkunde erscheint hier zum ersten Male.

Zunächst finden wir ihn nun unter der Reihe der Altisten, unter denen wir uns Männer vorzustellen haben, die nach der Mutation sich die hohe Lage der Altstimme durch Übung und Kunst erhalten haben. Sie schätzte man ganz besonders hoch, und Beurhusius preist diese Stimme als die edelste in seinen Erotemata Musicae von 1591.

Bald nach seinem Eintritt ereignete sich eine für Michael unliebsame Scene, die aus dem Protokoll selbst uns aufs Anschaulichste entgegentritt. Vor der Abreise nach Regensburg auf den Reichstag kam es durch einen wilden Gesellen auf dem Dresdener Schloßhofe zu böser Rauferei, die auch Rogier mit berührte, ihn aber in seiner Ehre nicht anzutasten vermochte. Er blieb und von nun an erscheint er als erster Altist.

Da trat nun der große Wechsel unter den Leitern der Kapelle ein. Scandellus war 1580 hochbetagt gestorben, dem der Genuese Pinellus de Gerardis, von Kaiser Rudolf II. empfohlen, folgte. Doch seine italienische Leidenschaftlichkeit machte ihn in Dresden unmöglich und so erwählte man einen Sachsen, Georg Forster aus Annaberg, zum Nachfolger. Damit schwanden Michaels Hoffnungen freilich fast ganz; doch wider Erwarten starb Forster schon nach 18 Monaten und am 12. December 1587 ward Rogier Michael Kapellmeister. Diese Akten mit den Ernennungen gebe ich auch

[1] Slüder: Leichpredigt auf Michaels Sohn Tobias. 1657.

im folgenden zum ersten Male; ich lasse die Bestallungsurkunde ihnen folgen, die ihm Churfürst Christian II. 1593 ausstellte, eine Wiederholung der eigentlichen Bestallung von 1587, die aber nicht zu finden war.

Wir wissen sodann, daß sich Michael schon 3 Jahre darauf zum ersten Male vermählte. Ist der Name dieser Gattin uns unbekannt geblieben, so kennen wir doch den der zweiten, Sahra Petermann, der Tochter des Inspektors. Mit ihr verheirathete er sich 1611. Seine 5 bekannten Söhne, Rogier, Tobias, Samuel, Christian, Georg entstammen aus diesem Grunde wohl alle seiner ersten Ehe, da er nach 1611, als 60jähriger Greis, kaum Kinder mehr bekommen konnte. Die Grabschrift auf Sahra Petermann veröffentliche ich ebenfalls, da sie bislang den Forschern entgangen ist.

Von 1587 hat er bis ungefähr 1619 unter vier Churfürsten dem sächsischen Hofe treu gedient. Nachdem ihn Michael Prätorius schon mehrmals vertreten hatte, folgte ihm dann wirklich Heinrich Schütz. Michael steht in der Mitte zwischen einer alten vokalen Richtung, die in Scandellus gipfelt, und einer neuen instrumentalen Zeitströmung, die mit Schütz anhebt. Das verlangte einen ganzen Mann, und das war er.

Wir sind jetzt aus seinen Werken zu beurtheilen im Stande, was alles in ihm steckte. Glücklich haben sie sich von 5 auf 9 Nummern vermehren lassen. Er ist der erste, der einen wesentlichen Antheil hat am ersten Dresdener Gesangbuche von 1593, der ein 5stimmiges Introitenwerk für das ganze Jahr verfaßte, der ein 6stimmiges kraftvolles Tedeum schuf, das in Freiberg — von seiner eigenen Hand geschrieben — des Druckes wartet. Er schließt sich aber auch seinen Vorgängern und Nachfolgern in einer Tongattung rühmlich an: ich meine die Passion. Johann Walther, der erste Kapellmeister Sachsens, ist der Schöpfer einer Passionsgattung, die für alle spätere Zeit bis in unser Jahrhundert hinein grundlegend geworden ist. Scandellus komponirte wenigstens eine »Resurrectio«, gewissermaßen den zweiten Theil der Passion und stattete sein Werk mit einem Glanze aus, vor dem alle übrigen zeitgenössischen Bestrebungen verbleichen müssen. Schützens Passionsarbeiten sind genugsam bekannt. Ihnen gesellt sich nun Michael mit zwei — leider verschollenen — Passionen, von denen wir jetzt erst wenigstens Kunde erhalten.

Das alles erhebt ihn über das gewöhnliche Maß und scheint eine größere Würdigung uns abzuzwingen, als bisher ihm gezollt wurde. Ich habe den folgenden Aktenstücken nur noch hinzuzufügen, — kleinere Neuigkeiten, wie Gnadengeschenke ersehe man aus ihnen selbst — daß ich sie möglichst vollständig wiedergegeben und mir

nur an einigen Stellen Verkürzungen gestattet habe. Ja ich glaubte ein paar schon bekannte, aber gar zu wichtige Dokumente dem Gesamtbilde nicht entziehen zu dürfen.

Dies hoffe ich erreicht zu haben: ein etwas einfarbiges Gemälde, aber ein wahrheitsgetreues Bild.

*No. 1. 1574 Juni 26.[1]

H.-St.-A. Cop. 384, bl. 195.

An Cappellenmeister Anthonius Scandellus.

L. G. Welchergestalt die Hochgeborne Fürstin, unsere freundtliche liebe Schwester Frau Emilia geborne Herzogin zu Sachsen und Marggräffin zu Brandenburgk Wittwe[2], Neben irer Liebde geliebten Sohnes, unseres Vettern, Marggraf Georg Friedrichs zu Onolzbach, verordneten Räthen, *Rogier Michell Tenoristen* diensthalben an uns verschreiben und verbitten, das hast du beiliegendt zu vernehmen, weill wir dan Iren L. L. zu freundlich gefallen hirinnen gerne wilfahren wolten, alss befehlen wir dir hiermit, du wollest Inen hören, ob Er zu unser Cappellen zu gebrauchen, dich auch bey Inen erkunden, was er zu Onolzbach zur Besoldung gehabt, uns alle gelegenheit hinwieder schrifftlichenn berichten und unseres bescheides darauff gewartenn, An deme geschieht unsere Meinung. Dat. Torgau 26. Juni 1574.

No. 2. 1574. Juli. 6.

Cop. 376. bl. 286 b: in Churf. August Namen. 1572—1574.

An Cappelmeister.[3]

L. G. Wir haben deinen bericht, den an uns vorschriebenen *Tenoristen Rogiern Michaeln* belangend vorlesen und weil er deiner Anzeigen nach für einen Musicum bestehen und man sonst einen guten Tenoristen bedürftig, so beuehlen wir dir hiemit gnädigst, du wollest Inen unserer gegen Dresden ankunft erwarten lassen. Wollen wir ihn alsdann selbst hören und seiner Besoldung halber mit ihm vergleichen. Torgau. 6. Juli. 1574.

Vgl. Monatshefte II, 4.

*No. 3. 1575. Februar. 10.

Finanzarchiv LII, Gen. 1918 b; bl. 247.

Rogier Michel von Bergen Reverss.

Vor dem durchlauchtigsten... Fürsten... Hrn. Augusto... thue khunt und bekenne Ich *Rogier Michel von Bergen*, Demnach hochgedachter mein gnedigster Herr mich vor S. Churf. Musicum und Singer an derselben Hoff bestelt unnd

[1] Die mit Stern versehenen Nummern sind unbekannt.

[2] Siehe Cop. 386, bl. 394[6]; Mühlbergk 22. Sept. 1574: »die Wohlgeb. . . Schwester Frau Emilia geb. Herzogin zu Sachsen . . . Wittwe hat gegenwärtigen Knaben Salomon *Weißbach* von Saida, weil itziger Zeit deren geliebter Sohn Marggraff Georg Friedrich allen Personen in seiner Hofkappelle und Musica zu Onolzbach, dorinnen ermelter Knabe auch als ein Discantist gebrauchet worden, mit gnaden erleuben lassen, an uns mit vleiß vorschreiben ...« Ebenso empfahl sie Dietrich von Oym und Jacob Meiland. Vgl. 3. Jahresbericht des histor. Vereins im Rezatkreise. 1832. S. 8.

[3] Gemeint ist A. Scandellus.

aufgenommen, lautt S. Churf. Gn. nur darüber zugestelten schriftlichen bestallung, welche von Wort zu Wort lauttet wie folget:

»Wir August Churfürst... thun kunth, das wir unsern lieben getreuen »Rogier Michel zu unserm Singer und Musico in unsere Hofkapell be»stelt und aufgenommen und thun solches himit und in kraft dieses »briefes, das ehr uns getreu holt und dienstgewertigk sein, unsern nutz, »ehr und wollfahrt befürdern, schimpf, schaden und nachteil aber warnen, »wenden und verkommen, in sonderheit aber schuldigk sein soll allen »dem, was unsere Cantoreiordnung[1] vermagk... nachzukommen. August »Churfürst. 1. Februar 1575. Annaburgk.«

Alss zuesage vnnd schwere ich obgedachter Rogier Michel von Bergen hiemit inn Crafft dies briefes solches alles was obberürte Bestallung vormagk unnd dartzu mich die vorbindett, Inn allen Puncten vnnd Artickheln stet vest vnnd unverbrüchlich zu halten, Sonder gefehrde, Als mir Gott helff vnnd sein heiliges wortt. Des zur Urkhund habe ich disen meinen Reuers brieff mitt meinen eigenen handen geschriben vnnd mein gewewonlich (hs.) Petschafft hieruff gedruckt. Geschehen vnnd geben zu Dresden den 10. Februarij der weniger zal[2] Im 75. Jare.

Darunter steht sein Siegel: Oben befindet sich ein R. M. In der Mitte folgendes Monogramm:



Dies Aktenstück wird von Fürstenau, Mittheil. des sächs. Alterthumsver. 1872. S. 3a. erwähnt. Fundort ist, wie überall, von ihm nicht angegeben. Das Dekret datirt nicht aus dem Jahre *1772*, und Michaels Antwort erfolgt nicht am *20*. Februar, wie dort behauptet wird. — Da man unter 25 Jahren wohl keinen Tenoristen anstellte, so ergiebt sich daraus c. 1550 für Michaels Geburt.

*No. 4. 1575. Dec. 7.

Loc. 8684. Acta und Fälle, so sich zu Zeiten des Hans Georg von Krösigk auf Aschleben... begeben und zugetragen ao. 1575.

‚Acta Johannes Sdunek Schitlouita als Kläger contra Carl von Thimen Beklagter, beide Churf. Hofcantores'.

Nachdem Kläger Johann Sdunek eine Klagschrift wider Carl von Thimen als Beklagten dem Herrn Hof- und Hausmarschall übergeben, seindt beide Parten vorbeschieden worden und Beklagter Carl von Thiimen die wider ihm übergebene Supplication vorgelesen. Dargegen seine Defension und Anschuldigung zu berichten befohlen worden. Weil aber Beklagter solche Auflage zum mehren diesmal nicht gestanden, beiderseits in klagen und Verantwortung weitläufigk auch sich beiseits auf Zeugen der ganzen Cantorey berufen, so dieses Handels als gut Wissenschaft und die Wahrheit disfalls wohl aussagen würden, Als ist folgenden Tages die ganze Cantorey nach gehaltener Predigt in die Hofstuben berufen und ihnen allen zugleich Klägers Supplication also öffentlich vorlesen lassen. Darauf aber Eides statt sämmtlichen und sonderlichen vormahnet, was ihnen diesfalls bewusst mit Grund der Wahrheit auszusagen und einer nach dem andern verhört worden.

---

[1] Veröffentlicht nach dem Original von 1555 durch M. Fürstenau, Mitt. d. Saechs. Alt. Ver. 1867. 17.

[2] Alte Ausdrucksweise unter Weglassung des nächsten Jahrhunderts.

Georg Forster sagt aus, als sie im Aussiehen von Dresden nach Regensburgk und aufm Schlosse zu Dresden zu Wagen sitzen wollten, habe es sich wegen der Sitzen im Wagen gehandelt. Als ihn Beklagter im Wagen sitzen sehen, habe er ihn mit Gewalt aus seiner Stätte zum Wagen hinausreißen wollen; da er sich dessen gewehret, habe er ihn vor einen Schelmen und sonsten ehrenrührig geschmähet, den Hahn auf das Rohr gesetzt, ob er ihn schießen wollen, aber eines bessern sich bedacht, das Rohr gewandt und damit an die Brust gestoßen, daß er zurück in den Wagen gefallen.... Unterwegs und sonderlich zwischen den Nachtlagern zur Heyde und Tausch habe er viel Haders und Unlust anfangen, sonderlich mit *Rogier Michael*, den er wegen seiner Stimme verachtet, als könnte Beklagter bessere Colleratura machen denn Rogier. Weil dann Rogier Beklagten derohalben besprochen, und warumb er ihn also hinterwärts verachten thäte, seindt sie darüber zur Unfriedt worden und sich raufen wollen. Da habe Cläger der Polack, ihn abermals gestraft.... Zu Regensburg habe er aber dessenungeachtet viel Hader und Unlust in der Herberge wieder angefangen und sonderlich eines Abends viel ehrliebende Dreßdnische Ehefrauen an Ehren schwerlich verletzet . . . So habe er auch zu Regensburg in Magister Herren Losament in der Hofstube über Tisch sein Messer durch das Brot hindurchgestochen ... und sonderlich gesagt, wie er jetzo das Messer durch das Brot stoße, also wollt er dermalen eins ihrer etlichen auch also mißfahren ... —

Rogier Michael sagt aus: daß er allerlei zenkische Händel angefangen sonderlich habe er ihn hinterwärts mit Singen verachtet, darüber seindt sie zu Unfrieden geworden, So habe er (Beklagter) auch zur Heyde die Wirthin aus dem Bette gestoßen und sich an ihre Stelle gelegt. ...

Nach verhörter Klage, Gegenbericht und Zeugniß. Da Beklagter Unrecht befunden, ist er alsbald auf befehlich des Hofmarschalls zu Gefängniß gebracht worden. Hernach des 10. Dec., da er im Gefängniß etwas schwach worden, auf viel bittlichen Ansuchens seines Weibes hat ihm der Hofmarschall mit Verstrickung in sein Haus aus dem Gefängniß gelassen, bis uff ferneren befehlich Ihrer Churf. Gn.... Gehandelt in der kleinen Hoffstuben zu Dresden in Gegenwart des Hausmarschalles und des Capellmeisters (Antonius Scandellus) den 7. Dec. 1575.

*No. 5. 1578. Mai 15.
Cop 439. bl. 76.

»1 Faß Bier, 1 Vierttel Wein, Rogier Michael Tenoristen zur Hochzeit.«

[Wir wußten von dieser Heirath bislang nichts, auch der Name dieser *ersten* Gattin entzieht sich unserer Kenntniß.]

*No. 6. 1580. August 10.
Cop. 456. bl. 445 b.

An Schösser zu Meißen.

Wir haben unserm Musico *Rogier Michaeln* uf sein underthenigsten bitt die 150 R. helfgeldt so Adam von Barschwitz wegen erlangter Hülff wieder Heinrich Marschalchen zu Kohren, in unser dir befohlen Ambt zu erlegen, schuldig aus Gnaden bewilligt. Befehlen dir derwegen hiermit do berurte Hulffe ergangen und das Hulfgeld noch nicht erlegt, Du wollest solchs nochmals forderlichst einbringen unnd ermelten *Rogier* uf diesen unseren befehlich unnd sein bekentniis volgen lassen. Dresden. 10. Aug. 1580.

*No. 7. 1586.

Loc. 8679. Verzeichniß des bei Churf. August und Churf. Christian Regierunge gehaltenen Hofstaates. 1554—1589.

Canthorey: Georg Forster, Capellmeister.
Joachim Stumpfel }
Rogier Michael } Tenoristen [1].
Georg Hoyer }

*No. 8. 1586. Mai. 26.

Finanzarchiv. LII. Gen. 1918[a]. bl. 202, und: 33342. Gen. 1928, bl. 347[b]
Bestallungen.

Wir Christian . . . thun kundt gegen Menniglich, das wir unsern lieben getreuen *Rogier Michel* zu unserm Singer und Musico in unsere Hoffkapelle *anderweit* bestelt und aufgenommen . . . . (Erneuerung der Bestallungsurkunde. Siehe No. 3.) Dresden 26. Mai 1586.

[folgen die Knaben und Praeceptores: 144 fl. Rogier Michel . . .]

No. 9. 1586. Mai. 30.

H.-St.-A. Copial. 535. bl. 238.

Die Instrumentisten und Tenoristen Gregor Hoyer und *Rogier Michaeln* werden, um der Dienste willen, so sie weilandt unsern gnädig geliebten Herrn Vater seliger und löblicher Gedächtniis auch uns zu gnädigstem Gefallen geleistet, durch eine Hufe Landes und sieben Acker Wiesewachs, welche durch Hans Dittmars zu Hornigk Absterben und als Mannslehen gut anheim gefallen sein sollen, gnädigst begnadet. Dresden. 30. Mai. 1586.

Vgl. Monatshefte II,5.

*No. 10. 1587. Juli 23.

Cop. 543.

An Cammermeister.

Uns hat unser Hofmusicus *Rogier Michel* unterthänigst angelanget, ihm zu erkaufung einer eigenen Wohnung mit einer beisteuer aus Gnaden zu versehen, inmaßen du daraus mit mehreren zu vernehmen, was er da unsern geliebten Herrn Vatern seliger und löblicher gedechniiß sowohl auch uns nunmehr in die 14 Jahr gedienet und sich dermaßen verhalten, daß Sr. Gn. selig sowohl auch wir in Erwägung dessen, ihm 100 gl. aus Gnaden bewilligt. Nossen, d. 23. Juli 1587.

[In den Jahren 1587—1589 erhielt Michael zusammen 400 gl. Gnadengelder. Vgl. Loc. 4480, Begnadigungen 1546—1637.]

*No. 11. 1587. Dec. 12.

Finanzarchiv. 33342, bl. 280. Gen. 1929. Bestallungen 1587—89.

Capelmeister *Rogier Michael*:

Vor Gotes gnaden Wir Christian herzogk zu Sachsen ect. . . Bekennen und thun kunth, Nachdem wir *Georgen Forster*[2] vor einen Capelmeister gebraucht, welcher nunmehr verstorben, das wir an desselben stadt unsern lieben getreuen

[1] Hier also noch an zweiter Stelle, was zu beachten ist.

[2] Aus Annaberg gebürtig diente dem Institute als Sänger um 6 Jahre länger als R. Michael. Er ist nur 18 Monate Kapellmeister gewesen.

Rogier Micheln bis uf fernere unsere Verordnung bestalt haben, nemen inen auch hiermit dazu auf und an und befelen ime unsere Cantorei inn kraft dieses briefes, das ehr sich allerdinge nach hievoriger aufgerichter Cantoreiordnung richten, ob derselben baß an uns festiglich halten und durch die Cantores oder Instrumentisten derselben zuwider nichts nachteiliges furnehmen lassen soll, auch gueten, getreuen fleis anwenden, domit unsere Hofcantorey in würden und guetem wesem erhalten, die Discantisten im Singen und Colloriren[1] mit fleis underweisen und abrichten, guete und nützliche Messen und Muteten und gesenge nach art und kunst der Musica seinem besten Verstande und vermögen nach gebrauchen, componiren und in übung erhalten, damit wir solcher unserer Cantorei und Musica kegen frembden und sonst eine zier und ehre haben mögen, und sonst alles anderes zu thun, was einem getreuen diener kegen seinem herrn eignet und gebüret. Dokegen wollen wir ime järlich von dato an.... 400 fl. aus unserer Rentcammer vor kost, kleidung und alles anderes nichts ausgeschlossen reichen und volgen lassen. Dresden, 12. Dec. 1587.

*No. 12. 1591. Dec. 19.

Finanzarchiv 33344. Gen. 1930. Bestallungen 1590—1592. bl. 355.

Wir Friedrich Wilhelm administrator thun kundt, das wir unsern lieben getreuen *Rogier Michelum* anderweit zu gedachter unserer jungen Vettern Capellmeister uf ein jahr langk bestalt haben und aufgenomen und befelen ... (wie in No. 11.) 19. Dec. 1591.

*No. 13. 1592.

Loc. 7297, bl. 375. Cammersachen in Churf. Saechs. Vormundschaft. Ander Theil. 1591—92.

Der Kapellmeister Rogier Michel giebt folgendes Gutachten über den Altisten *Wenzel Hübner* ab, der die gleiche Besoldung von 150 gl. wie seine Mitgesellen haben will:

»Zwei Jahr lang hat Wenzel *Hübner* vor einem Altisten allhier in Churf. Saechs. Cantorei auch vor der Tafel und uff der Reise uffgewartet; dieß Zeit über mit der Stimmen sowol mit gewissen Singen merklichen zugenommen, das er also neben andern guten Singern wol bestehet; do man auch seines Gleichen an der Stimme und art zu singen haben wollte, würde keiner umb seine jetzige Besoldung (als jährlich 100 Gl.) dienen. *Rogier Michel* Capellmeister.

*No. 14. 1592. Januar.

Loc. 8679. Verzeichniß des bei Churf. August .... Hofstaates .. 1592.

Im Jahre 1592 wurde unter der Administration Friedrich Wilhelms vorgeschlagen.

,In der Cantorey sind viele Personen in großer Besoldung gehalten worden. Weil von diesen Unkosten wohl ein Theil eingezogen und es dahin gerichtet werden kann, daß hinfüro dem *Capellmeister*, welcher jetzund 400 Gl. zur besoldung bekommt, nur 300 Gl. gegeben werden.

drei	Bassisten	jedem	150 gl.
3	Altisten	»	150 »
3	Tenoristen	»	150 »
6	Knaben	. . .	270 gl.

Jedoch kann man den Capellmeister darüber hören.'

[1] = Coloraturen.

Darauf entschied der Administrator folgendermaßen:

,Die Cantorey belangend soll nach der Cammer Räthe Bedenken bestellt und mit den besten darauf gehandelt, die übrigen Jedes mit 10 Thlr. abgedanket werden.'

Darnach wurde die Liste im Januar 1592 so zusammengestellt:[1]

,Capellmeister Michel Rogier 300 gl. . .'

*No. 15. 1592. April. 14.

Loc. 7297. Cammersachen in Churf. Sächs. Vormundschaft. 1591—92. 4. Theil. S. 456.

Von Gottes Gn. wir Friedrich Wilhelm Herzog zu Sachsen, Administrator . . . Nachdem wir . . . eine Cantorey . . . befunden, als seindt wir . . . entschlossen . . . dieselbe christliche Musica und Cantorei . . . zu erhalten . . . Und dieweil eine jede Commun oder Gesellschaft ohne ein sonderlich Haupt und Regenten nicht lange kann regieret noch in guter Ordnung erhalten werden, So wollen wir ihnen unsern lieben Getreuen *Rogier Michaeln* zu einem Capellmeister und Moderatoren über solche Cantorei anderweit verordnet, gesetzt, benennet und hiermit confirmiret haben. Doch dergestalt, das er sich nach unserer Kirchenordnung und Hoffprediger christlichen Befehlich gehorsamlich verhalte.

Es sollen auch die Musici dem Capellmeister in allen ehrsamen, ziemblichen und billigen Sachen, sonderlich was die Cantorei und Singen anlanget gebührliche Reverentz . . . leisten und beweisen, sich auch mit dem Gesange nach dem Tact, so er hält, fleißig richten, damit nicht einer langksam und der andere zu risch wegsinge und nicht alleine die Figural, sondern auch zugleich die deutschen Lieder insgesambt, treulich und fleißig singen und sich Keiner davon ausziehen, in den Winckel verkriechen noch zuviel dünken lassen, solche Gesänge verrichten zu helfen, sondern alle vor dem Pulte stehen bleiben und des Singens abwarten . . . .

Damit aber der, der andere regieren . . soll, nicht selbst einen bösen, ärgerlichen, strafwürdigen Wandel führe, Wollen wir, daß der Capellmeister den andern Gesellen und Knaben mit christlichen ehrlichen Exempeln, Leben und Tugenden vorangehe, sich . . . der Trunkenheit äußere und gentzlichen enthalte . . . . . Und damit unsere Cantorey von Tag zu Tage mit Kunstreichen und lieblichen Mutetten und Gesengen desto herrlicher und prächtiger erhaben werde, auch die Cantores und Knaben desto mehr Ursach und Bequemlichkeit haben, sich zu üben und nicht allezeit wie man im Sprüchwort sagt: »eandem cantilenam« singen dürfen, Ordnen und wollen wir, daß die Cantores, so oft sie der Capellmeister in seine habitation erfordern lässet, die gesenge zu probiren, sich zu ihm verfügen; das dienet dazu, das man die gesenge zuvorn probire, welches die besten item ob sie auch recht componiret und umgeschrieben sein. Daß man hernach in der Capelle oder für der Tafel kein confusion mache . . . . . Dieweil auch des Capellmeisters Amt erfordert, die Knaben im Singen und Colleriren täglich mit treuem Fleiß dermaßen zu unterrichten, daß man ihr zunehmen und Geschicklichkeit von Tag zu Tage spüren möge, so soll er sie mit Fleiß abrichten und vor sie Lateinische, deutsche und welsche Gesenge ad aequales[2] componiren, das sie die vor unserer Tafel und sonst allein singen können und wollen nicht gestatten, daß solche und andere Gesenge, so uns componiret werden, und wir ingrassiren[3] und notiren lassen, gemein werden . . . . Actum, Dresden d. 14. Aprilis 1592.

---

[1] Fürstenau, Gesch. der Dresd. Cap. S. 37 giebt diese Verringerung erst für 1594 an.

[2] d. h. für Knabenstimmen.

[3] in die Notenbücher eintragen lassen.

No. 16. 1593.

Loc. 8684. Hofbuch.

,Michael Rogier 400 gl.'

No. 17. 1593. April. 2.

H.-St.-A. Loc. 7207. »Inventarium über die Instrumenta, welche vor dieser Zeit dem Hoforganisten Christoff Walthern in vorwahrunge gegeben, nunmehr . . . auffgerichtet durch Michael Kronbergern . . . *Rogier Michael* als Capellmeistern und Augustus Nöringer Hof-Organisten zu Dresden, den 2. Aprilis 1593«.

(43 Stück. Siehe Mittheil. des Sächs. Alt. Ver. 1872. Heft 22.)

*No. 18. 1593. April. 11.

Loc. 7295. Extracte der unterschriebenenen Renterei und Cammerbefehle von 23. Nov. 1591 bis 31. Dec. 1592.

». . . . wie denn auch Zacharias Wehners Malers weiterer und des Capellmeisters *Rogier Michaels* jetzo gebetener Fürsetzung[1] aus der Cammer nicht statt gegeben werden kann. Dresden. 11. April. 1593«.

*No. 19. 1593. Nov. 7.

Loc. 7298. Bl. 381. Acta Cammersachen in Vormundschaft. 1593. Thl. I. (Autograph Michaels).

Durchlauchtigster Hochgeborner Fürst, Ew. F. G. seindt meine nnderthänigste und schuldpflichtige dienst mit steten vleis zuvor. Gnedigster Hr., Ew. F. G. . . . bevehlich *Joachim Stumpfell*[2] Tenoristen belangende, so den 30. Octobris aussgangen, und des E. F. G. Ihme des uffwarttens in der Schloßkirchen gnedigst benomen, hab ich . . . daraus vorstanden, wan dan E. F. G. von mir undertheniget bericht gnedigst erfordern obgemeltes Joachim Stumpfeldt stelle in andere wege zu versetzen sey oder nicht, also gebe E. F. G. Ich untertheniget zu erkennen, daß solliche stimme auss nachfolgender ursach nicht zu entraten ist, dan das meiste, weil der Kirchengesenge so nur 5 vocum mit 2en Tenören seindt, geschweigens die gesenge mit 8 und mehr Stimmen, so in der Churf. Saechs. Cantorei alle Sonntag und Feiertagk gesungen werden, nicht allein 2, sondern 3, auch wol 4 Tenores haben, welches in den Kirchenbüchern, so gebraucht werden, zu versehen ist, derentwegen dan in allen Cantoreien gebräuchlichen, der Tenoristen mehr zu halten als Altisten oder Bassisten. So nuhn E. F. G. gnedigst zufrieden, wollte ich mich nach einer tüchtigen Person umbthun, welche E. F. G. künftig sebenst gnedigst verhören kändte, die an mehrerwäntes Stumpfeldt Stelle möchte gebraucht werden und obwohl unlengst allhier sich einer von Barby angegeben, ist doch sollicher wegen der Stimmen und Art von Singen in Churf. S. Cantorei zu gebrauchen nicht qualificirt, welches E. F. G. auff derselben gnedigstes an mir gethanes beuehlich Ich hiermit zur untertheniggsten und gehorsambsten Antwort vormerken wollen. Dresden, 7. Nov. 93. Rogier Michel, Capelmeister.

*No. 20. 1599.

Loc. 7309. Cammersachen. Bl. 48.

. . . . so hab ich doch viel Jhar hero befunden, das es an einem *Cantional*,

[1] Bedeutet hier so viel als Herstellung des Gehalts, der 1592 von 400 auf 300 gl. heruntergesetst war. Siehe Akt No. 14.

[2] Seit 1575 als Tenorist mit 160 gl. angestellt.

dorinnen die Introitus auf alle Sonntage und fürnembste Feste des ganzen Jahrs nach richtiger Ordnung zu finden .... mangelt, wie ich dann selten eine Moteten under allen Büchern, die vorhanden, finde, so sich zum introitus der Sonntage schicken thun .... So hab ich alle Texte der introituum ... vor die hand genommen, dieselbigen motetenweis componiret, damit solche nicht allein an den Sonntagen pro introitu, sondern auch in der Wochepredigt .. gesungen werden mögen .... (Deshalb wolle er sein Werk offeriren.) *Rogier Michel.*

[Schönschrift vielleicht von des Künstlers Hand. — Vgl. die Dedikation vor den Introiten.]

*No. 21. 1599. März. 23.

Loc. 7309. Cammersachen 1599. II. Bl. 47.

Durchlauchtigster Fürst.

Der Churf. jungen Herrschaft hat unlengst der Capellmeister allhier *Rogier Michael* ein *Cantional*, darinnen die Introitus uf alle Sonntage und fürnembste Feste des ganzen Jahres durch ihn selbst componiret und mit eigner Hand uf gros Regalpapier mit fleiß geschrieben ... underthenigst offeriret ... wenn wir es dann dafür halten, das man in der Kirchen zuvor dergleichen Figural nicht gehabt und wol nützlich zu gebrauchen auch sonderzweifel ohne langkwierige große Mühe und fleis nicht gefertiget .... (so bitten sie um eine Begnadigung für ihn.) Wir weren aber der Hofnunge, do ihme 100 gl. oder Thaler verehret würden, Ehr solte mit hochgedachter unser gnedigen jungen Herrschaft zufrieden sein und es zu underthenigen Dank annehmen, inmassen denn solch Werk von andern, so sich darauf verstehen, einer billichen Vergleichung auch wol wirdigk geachtet werden möchte .... Dresden, 23. März anno 1599.

Otto von Tottenborn.
Georg von Schleinitz.
Matthias Hannitz.

*No. 22. 1599. März. 31.

Loc. 7309. Cammersachen 1599. 2. Theil. Bl. 46.

Dem Rentmeister.

Wir haben Herrn *Welssen*, was Ihr uns wegen des vom Capellmeister *Rogier Micheln* verfertigten Cantionals[1] underthenigst berichtet .... Ihr wollt verordnunge thun, das uns solch beide fürderlichst anhero überschickt werde. 31. März 1599.

No. 23. 1591.[2]) Juli. 14.

Loc. 7309. Cammersachen 1599. 3. Theil. Bl. 201.

Den Cammerrath und Renthmeister zu Dresden.

Auf Euren unterthenigen Brief haben wir bewilliget, daß dem Capellmeister *Rogier Micheln* für das *Cantional*, so er componiret, in's reine geschrieben und unserm geliebten Jungen Vetren und Pflegesohne dediciret, ... 100 Thlr. zu verehrung gegeben werden sollen .... Christian. 14. Juli 91.[2]

---

[1] Gemeint sind hier wie vorher die Introiten. Siehe Werke, ao. 1603. Erschienen erst 1603 in Druck.

[2] Muß 1599 heißen.

***No. 24. 1601. März. 2.**

Loc. 7312. Cammersachen 1. Thl. Bl. 287.

Durchlauchtigster Fürst .... Wir sollen hiermit underthenigst nicht pergen, daß durch den Capelmeister allhier *Rogier Michaeln* uff gut ansehen und bedenken der Churf. Saechs. Hoffprediger 2 *Passion*, ein *Tedeum laudamus*[1] und eine *teutzsche Mess* componirt, Solche Stück auch *neben anderen viel gesengen*, so seiner Composition, *selbst* uff Regall Pappier reiniglich umbgeschrieben und nunmehro dieses *Cantional*[2] eingebunden übergeben worden, Mit bericht, das es von den Kirchenn nicht wol zu entraten, wie dann auch die Hoffprediger und sonderlich Doctor Polycarpus, das diese compositiones gut und inn der Kirchen wol zu gebrauchen, loben. Nuhn ist hiebevor von dergleichen gesengen, inns reine zu schreiben, von iedem blatte 2 gl. schreibegebühr entrichtet worden, und weil inn diesem izo übergebenen, eingebundenen Buche 255 geschriebene Blätter zu befinden[3], welche gebühr sambt bezahlung des Pappier und Binderlohns ungefehr 30 Thlr. austragen, ... So (bitten die Unterzeichneten), es möchten dem Rogier Michael für seine Mühe 50 Thlr. gegeben werden .... 2. März 1601. Dresden. Otto von Tottenborn, Georg von Schleinitz, Mathias Hannisch.

***No. 25. 1602. Mai. 18.**

Loc. 7314. Cammersachen ao. 1602. Ander Theil. Bl. 334[b].

[Christian]. Veste Rhete und lieben getreue, Wir haben Vnnserm Capelmeister *Michel Rogier*, vmb seiner langwirigen dinst, vnd vmb derer in seiner vberreichten Supplication angezogner Vrsachen willen, auss gnaden *eintausent* gld. bewilligt, vor Vns und pp. begerende, Ir wollet verschaffen, damit Ime solch geltt von Ambts resten oder sonnsten in ander weg vergnuegt werde, Daran volbringt Ihr pp. Und wir pp. Datum. Dresden am 18. May. ao. 1602.

***No. 26. 1602. Nov. 22.**

Domglöcknerbuch zu Freiberg. Alterthumsvereinsbibliothek.

Bl. 103: »Dominica 25. post Trinitatis IIII g *Michaël Rogier* Capell Meister, vndt eine Edle, vom Schösser, da Merten Müllers weib darbey gewesen. 1 g Tranckgeld in 3 Theil«.

[Dies neugefundene Buch, das ich in einem längern Aufsatz für das 25 Heft des Freib. Alterthumsvereins besprochen habe, enthält die Einnahmen des Glöckners Kröner für Führung in der Kurf. Saechs, Begräbnißkapelle. 1594—1625].

***No. 27. 1603. Mai. 27.**

Finanzarchiv 33344. Bl. 675. Gen. 1933. Bestallungen 1600—04.
H.-St.-A. Loc. 8575. Briefe, Künstler betr. 1604—1751. Bl. 38.

Des Capellmeister *Rogier Michels* provision Verschreibunge.

Von Gottes Gnaden wir Christian II. .... thun kundt und bekennen gegen mennigklichen, Das wir unserm bestaltenn Capellmeister *Rogier Michel* uff sein undertheniges Suppliciren unnd in Ansehung seines nun eine lange zeit zu unserer löblichen Vorfharen Christmilder seliger Gedechtnus und unserm gnedigsten gefallen, geleisteten dienstes und auffwarten, so er auch hinfürder noch weiterzuthun

---

[1] Siehe Werke ao. 1595.
[2] Introiten.
[3] Leider ist das Buch nicht mehr erhalten.

sich unterthenigst erbotten, seine aus unserer Rentheammer habende besoldunge, als jerlichen 300 gulden *auf die zeit seines lebens zur Provision*[1] genedigst bewilliget, vorschreiben und bewilligen Ihme auch die hiermit und in Kraft dieses briefs, und befehlen unserm Cammermeister sie . . . . auszuzahlen. Darkegen aber soll er schuldigk und verpflichtet sein, so lange er fortkommen kann, im Hofflager und wan es von Ihme begerett wirdt auf unsren Reisen aufzuwarten .... Dresden, 27. Mai 1603.

[Vgl. No. 35.]

*No. 28. 1603. Sept. 21.

Loc. 7316. Cammersachen d. a. 1603. 2. Thl. Bl. 170.

An Cammermeister

Uns (Christian) und den hochgeborenen Fürsten, unsern freundlichen lieben Brüdern, Herrn Johans Georgen und Augusto . . . hat unser Capellmeister *Rogier Michael* hierbevor *etzliche gedruckte Cantiones*[2] underthänigst offerirt und dedicirt: Weils wir dann gnedigst bewilligt, das ihme dagegen von unsret-wegen: 30 Thlr. zur verehrunge gegeben werden sollen . . . . Dresden, 21. Sept. 1603.

*No. 29. 1603. Dec. 1.

Loc. 7339. Wochenzettel 1603—05. bl. 61 b.

34 Thlr. 6 gl. *Rogier Micheln* Cappelmeistern, so dem Churfürsten zu Sachsen, meinem gnedigsten Herrn, Ingleichen Hertzogk Johanns Georgen und Hertzogk August *etzliche gedruckte Cantiones* underthenigst offeriret und dediciret, dahero hochgemelter Churfürst Ihme dieselben bar S. Churf. Gn. und dero geliebter bruder wegen zur Verehrung genedigst bewilliget nach ausweisunge hierbei verwartes schrifftlichen bevehlichs volgen lassen. 1. Dec. 1603.

*No. 30. 1603. Dec. 8.

Loc. 7339. Wochenz. 1603/5. bl. 66.

11 Thlr. 9 gl. oder 10 ßgl.[3]

Rogiern Micheln Cappelmeister.

So herzogk Johans Georgen zu Sachsen, meinem genedigsten fürsten und Herren die uff alle Son- undt Feiertage durchs ganze Jahr gerichtete und durch Ihne componirten *Muteten*[4] und gesenge underthenig übergeben, dahero S. F. G. Ihme dieselben zur Verehrung bewilliget, besage beygelegtes S. F. G. bevehlichs zeddels endrichtet. 8. Dec. 1603.

*No. 31. 1605. Jan. 24.

Loc. 7339. Wochenz. bl. 481 b.

11 fl. 9 gl. *Rogier Micheln* Cappellmeister uff 40 gl., welche Mein gestrenger Herr Seinem Sohne *Georgenn*[5], welcher eine Zeit hero in der Churf. Hoffkapellen vor einem Discantisten uffgewartet, nunmehr aber, sich ein mehreres zu uben, an

---

[1] Eine besondere Vergünstigung, da alle anderen Musiker kündbar waren.

[2] Gemeint sind die Introiten von 1603.

[3] Nicht Honorar für den Komponisten, sondern für den Schreiber.

[4] Gemeint sind die Introiten von 1603.

[5] Bisher unbekannt. Wir wußten nur von einem Samuel, Christian (s. u.) und Tobias (s. Werke 1623.) Dazu käme dieser Georg, ein Rogier der Jüngere (S. Akt No. 33) und ein Daniel (s. Werke 1623).

frembde Orthe verreiset, zur beysteuer bewilliget. Hievoriger S. F. G. verordnung nach, so im Quarthal Luciae ao. 1603 unter dem Capitell gemeine außgabe zu befinden, entrichtet den 24. Jan. Rest noch 10 fg.

*No. 32. 1606. April. 7.

Loc. 7340. Wochenzettel 1605/7. bl. 203.

34 ß. 6 gl. An 30 gl. *Rogier Micheln* Capellmeister, so meinem großen Herrn *etzliche Historien*[1], welche er componiret, in's reihne uff groß Regal pappier geschrieben underthenigst offeriret, welcherhalb Sein Churf. Gn. Ihme dieselben zur Verehrung gnedigst bewilliget. Entrichtet den 7. April 1606.

*No. 33. 1607. Februar 3.

Loc. 7340. a. a. O. bl. 480 b.

An 10 ßgl. *Rogier Micheln* Capelmeister dessen Sohne, so auch *Rogier*[2] genandt, so eine zeitlangk in der Hofkapell zu Dresden vor einen Discantisten uffgewartet, Mein gestr. Herr 40 Thl., damit ehr in der frembde etwas mehreres lernen undt sich üben müge, zu seiner fürgenummenen reise bewilliget in ablauff derselben zum andermahl hervoriger Verordnung nach zugesteldt den 3. Februar 1607. Restiren Ihme noch 10 Thlr., die sollen ihme Weihnachten eherstkünfftig auch gereicht werden.

*No. 34. 1611. Juli 18.

a.) Loc. 8684. Hofbuch.

550 gl. *Rogier Michael*, Capellmeister, 22 pro Monat[3].
150 gl. Simon Michel[4].
62 gl. 10 g. 6 ₰. *Rogier Michael der Jünger*.

b.) ebenda 1611. Rubrik Werk- und Handwerksleute Mariae Noseni.
»Gnaden und Leibgelder auf's Leben.«
Hans Fasolt, Mahlern, 114 Gl. 6 Gr.
Dem alten Diener Christoph Grohmann, Mahler, 50 gl.
Michael Rogiern, Capellmeistern, 300 gl.

*No. 35. 1611. Aug. 13.

Loc. 8575. Briefe, Künstler betr. 1664—1751. bl. 37.

Von Gottes Gn. wir Johann Georg ... bekennen hiermit und thun kundt, daß wir unsern bestaldten Capelmeister *Rogier Michaeln* .... (= No. 27) Dresden 13. August. 1611.

*No. 36. 1611. Aug. 16.

Finanzarchiv 32672. Gen. 570. Eidesleistung.

‚vorgeschrieben eidt haben nachfolgende Personen im Churf. Kammergemach corporaliter praestiret:
16. Aug. *Rogier Michael* Capelmeister
Gregor Hoyer
Bartholomäus von Felde.

---

[1] Vielleicht identisch mit den oben erwähnten 2 Passionen. Siehe Akt No. 24.
[2] Wenn hier nicht Christian Rogier Michael gemeint ist, so kennen wir ihn bislang nicht. Vgl. Akt No. 37.
[3] Stimmt nicht, weil Michaels Gehalt 300 gl. betrug.
[4] Ein ganz anderer Musicus.

*No. 37. 1617. April. 30.

H.-St.-A. Loc. 7423. 3 Abthlg. Registratur über Universität, Consistorial u. geistl. Sachen. 1617—20. bl. 49.

An Procuratur Verwalter zu Meißen.

Joh. George, lieber getreuer, Inliegendt hastu zu befinden, welcher gestalt uns unser Cappelmeister *Rogier Michel* undertheniget mit bitt ersucht vor seines Sohns *Christian*[1] hiebevor bewilligtes beneficium über 50 Thlr. sich geendet, das seinem andern Sohn *Samuel*[2] ebenmessige uf 4 Jahr solches aus gnaden gewährt werden möchte .... Wann wir dann in Ansehung ermeltes unseres Cappelmeisters langwieriger und bis in's 43. Jahr geleister dienste, seinem suchen, jedoch mit dieser maß statt gegeben, wofern sein Sohn *Samuel* tüchtig zum Studiren befunden ...... 30. April. 1617.

No. 38. 1619. Jan. 11.

Loc. 7423, Bl. 202. Registratur über Universität, Consistorial u. geistl. Sachen auch beneficia aus der Procuratur Meißen, 1617—20.

Handschreiben des Churf. Joh. Georg I. an Landgraf Moritz von Hessen-Cassel, Heinrich Schütz betreffend. Darin heißt es: »*Rogier Michael* als unser alter voriger Capellmeister ist nunmehr eines solchen hohen Alters und ohne Leibeskräften dermaßen unvermögend, daß wir ihn weder in der Kirch noch vor der Tafel zum Dienste mehr zu gebrauchen wissen«.

Vgl. Monatsh. II, 5 und Schäfer, Sachsen Chronik I, 518.

*No. 39. 1623. Jan. 7.

»Anno MDCXXIII den VII. Januarii halbwege 3 nachmittage ist in gott seliglich verschieden, die weiland erbare viel tugentsame Frau *Sara* gebohrne Peiermannin[3], Herrn Rogerii Michallis[4], Churfl. Capellmeisters gewesene eheliche Haussfrau, XXXI Jahr, IV. Monat, II Wochen, V Tage ihres Alters, IIX Jahr V Tage XI Stunden des Ehestands, der Leichnam ruhet allhier und erwartet der fröhlichen Auferstehung am jüngsten Tage«.

[s. Michaelis, Dresdenische Inscriptionen. 1714. S. 241. Sie war demnach 1592 geboren. Nehmen wir an, daß Rog. Michael 1619 starb — was wir noch nicht genau wissen —, so fand diese 2. Heirath des Capellmeisters 1611 statt. In demselben Jahr war gerade ihr Vater gestorben. Der Gatte zählte damals doch schon 60 Jahre. Hiernach ist Rector Slüders Angabe (Leichpr. auf Tob. Michael 1657) zu berichtigen, welcher behauptet, sie sei die Mutter dieses Tobias, obgleich er richtig angiebt, dieser Sohn Tobias sei schon 1592 geboren].

*No. 40. 1630.

»Und weil er (Hermann *Schein*) zuvor seine principia in der Music gehabt, ist er von dem damaligen Churf. Capellmeister Herrn *Rogerio Michaële* in der Musica sowohl theoretica als practica mit sonderbahrem Fleiß ferner und gründlicher instituiret worden. Dahero auch erfolget, daß er auf allen Instrumenten etwas zu

[1] War in Leipzig Organist.
[2] Organist an Nicolai in Leipzig.
[3] Druckfehler. Muß heißen Petermannin. Sie war die Tochter des Praeceptors der Kapelle Petermann.
[4] Verdruckt für Michaelis.

prästiren sich unterfangen, welches ohne ersprießlichen Success nicht abgangen und hat er dadurch seines Herrn Praeceptoren Gnade und Gunst erlanget.«

[s. Leichpredigt auf H. Schein, den Thomascantor in Leipzig, von Joh. Höpner. Siehe Leichensermone auf Musiker des 16.—17. Jhdrts. Monatshefte III, 27. 1599 kam Schein in die Churf. Kapelle.]

*No. 41. 1637.

[Abraham *Gensreff*, Superintendent in Freiberg war Discantist unter Rog. Michael. Vgl. Leichpredigt auf Gensreff. Freiberg. Georg Beuther. 1637. Freib. Gymn. Bibl. Leichpredigten, Bd. 2.]

Werke.

1593. Der Ander Theil: | Der Gebreuchlichsten vnd vor- | nembsten Gesenge, D. Mart. Luth. | vnd anderer frommen Christen. | (Luthers Bild zwischen zwei Zierleisten.) | Itzo auffs newe mit fleis Componieret, | vnd den Choral durchaus in Discant | geführet, durch | Rogier Michael, dieser Zeit, Churf. Sächsi- | verordenten Cappelmeister. | Cum Gratia et Priuilegio. | Dreßden bey Gimel Bergen. | (Strich.) | Anno MDXCIII.

Als 2. Theil zum Dresdener Gsgb. v. 1693 gewöhnlich mit diesem zus. gebunden. 53 Tonsätze zu 4 St. Exemplare in Wittenberg und Breslau. 4⁰; ersteres weicht in etwas von letzterem ab. Vgl. Monatsh. II, 12.

Partitur davon im Besitz von Prof. O. Kade.

1595. TE DEVM | LAVDAMVS, ect. | Sex Vocibus Compositum | à | Rogerio Michaële Chori Sym- | phoniaci Electoralis Saxoni- | cæ aulæ præfecto | ANNO. MDXCV.

Manuscriptcodex in folio al libro. Autograph des Künstlers (vgl. Aktenst. No. 24). Riesennoten. Eingezeichnete Atemstriche, wahrscheinlich von Christoph Demantius' Hand, der in Freiberg um dieselbe Zeit lebte. Bl. 2ᵇ—3ᵃ: Latinum versum alternatim canendo subsequatur Germanicus. (Vgl. Freiberger Katalog. Beilage zu den Monatsheften für Musik-Geschichte. S. 20). Partitur im Besitz von Prof. O. Kade.

1602. Hochzeitsgesang »des Ehrenvesten . . . Joh. Georg *Gödelmann* . . . Doctor und . . . Hofrath und seiner . . . Braut . . . *Katharina*, des weilandt Georg *Umvirdt*, Churf. gewesenen Kammermeister hinterlassenen Wittwe«.

6 Sth. Text: ‚Drei schöne Stücke sind.' Zwickauer Gymn. Bibl. Msc. Vgl. Monatsh. II, 8. Partitur im Besitz von O. Kade.

1603. INTROITVS | DOMINICORVM | DIERVM AC PRAECIPV- | orum festorum, in Electoratus Saxonici | Ecclesiis vsitatissimorum, iuxta seriem totius anni . . . . A | ROGERIO MICHAELE | eiussdem chori Musici praefecto . . . . ANNO M. DC. III. | . . LIPSIAE . . . .

Lat. Dedication an Christian II und Joh. Georg und August. (»Dresdae. 1603«). 52 Sätze à 5. Nur Bass und Quinta Vox erhalten. Leipz. Stadtbibl. — Beckers Angabe »1599« ist falsch, da Rogier um diese Zeit erst das *Manuscript* dem Hofe offerirt. S. Akt. No. 20. 1604 bei Fétis ist wohl Irrthum. Vgl. Monatsh. II, 6.

*1604. ILLVSTRISSIMO GE- | NEROSISSIMOQVE PRINCIPI, | ac Domino, Dn. IOANNI GEORGIO, Saxo- | niae Duci, Landgrauio Thuringiae et Marchi- | oni Misniae ect. et Illustrissimae, ac lectissimae | Principi, ac

Dominae SYBILLÆ ELISABETHÆ, | Illustrissimi, ... FRIDERICI, Ducis Wirtember- | gici et Teccensis . . . . filiae, Spon-sis Illustrissimis carmen hoc nupti- | ale numeris Musicis inclu- | sum XII. Vocibus composuit | ROGERIVS MICHAËL | Illustrissimi Principis, ac Domini Dn: | CHRISTIANI secundi Electoris Sa- | xoniae ect. Chori Musici praefectus. | ANNO. 1604. |

Text: Purpureum ver flores Protulit amori Flava
Ceres spicas Protulit Dioni ect.

2 Chöre mit je einem Disc., Alt., Ten., Bas.. V vox, VI vox Foliostimmen (von Michael selbst geschrieben). Fol. Manuscript. [H.-St.-A. Loc. 12050, Bl. 340. Wirtemberg. Reise u. Heirath betr. Georg I.] Partitur in meinem Besitz. Unbekannt.

*1604. Hochzeit Lied | Dem Durchleuchtigen Hochgeborenen fürsten, und Hrn. Hrn. Joanni Georgio Herzogen zu Sachsen, Landgraff in Düringen . . . . Meinem gnedigen fürsten und Herrn Und dem Durchlauchtigen . . . Freulein Sybillae Elisabethae, des auch Durchlauchtigen . . . . Fürsten . . . . Friederichen . . . Tochter, zu Ihrer fürstl. Gn. Christliches und fürstliches Beylager zu unterthänigen Ehren Componiret Durch Rogier Michaeln, dieser Zeit Churf. Saechs. Cappellmeister. Proverb. 5. Freue Dich des Weibes Deiner Jugend. 1604.

Text: Freue dich d. W. d. J.; 2 Chöre à 4. 8 Foliostimmen von Michaels Hand. [H.-St.-A. Loc. 12050. Würtemb. Reise und Heirath betr. 1604. Bl. 314]. Partitur in meinem Besitz. Unbekannt.

*1607. Illustrissimo Generosissimoque Principi . . . Joanni Georgio (wie bei 1604) . . . Magdalenae Sybillae, Illustrissimi . . . principis ac Domini Dn. Alberti Friderici, Marchionis Brandenburgensis Borussiae . . . filiae, Sponsis illustrissimis hoc nuptiale numeris Musicis inclusum VIII. Vocibus composuit *Rogerius Michaël*, Illustrissimi Principis ac Domini Dn. Christiani secundi Electoris Saxoniae ect. Chori Musici praefectus. Anno 1607.

Text: Illustri Rutae nobilem ramum
Horrida vis hyemis decerpserat,
Quo Ruta in auras adornata
Se erigebat, laetaque florebat. (17 Verse).

8 Foliostimmen von Michaels Hand. [H.-St.-A. Loc. 12050. Sachen so bei anderer Verheiratung Joh. Georgs mit Magdal. betr. 1607. Bl. 224.] Partitur in meinem Besitz. Unbekannt.

*1613. Serenissimi Principis et Domini Dn. Joannis Georgii, ducis Saxoniae . . . . Filio Johanni Georgio. 31 Maji nato et 27. Junii 1613 . . . renato.[1]

Text: Qualis uvidulis brasilica jugera, campis
Judica Sacchareâ ditat arundo dape.

6 Distichen. Am Ende: »Ita humiliter vovit atque *Rogerii Michaelis* El. Chori Magistri numeris musicis (= Melodie) subjecit. Joannes Seussius. S. Dresda. 1613.«

Gegenüber dem lat. Text steht die deutsche Übersetzung:

»Gleich wie das Zuckerrohr bekanndt
Brasilien das edle Land.« 30 Zeilen. Unterzeichnet:

---

[1] = getauft.

»Jvo. Huso. Senensis.« Gedruckt bei Gimel Bergen. Die Noten sind leider nicht erhalten und fehlen in dem betreffenden Locat: 8215, Geburts- und Sterbenstäge 1500—1730. bl. 16. Unbekannt.

*1623. (opus posthumum.) Angst der Hellen und Friede der Seelen, das ist der 116. Psalm Davids durch etzliche vornehme Musicos im Chur- und Fürstenthumb Sachsen sehr künstlich und anmuthig auf den Text gerichtet, mit V. IV und III Stimmen componiret und zum Druck verleget durch Burkhard Grossmann, fürstl. Saechs. Amtsschösser zu Jhena und Burgau. Jena. Joh. Weidner. 1623.

Nur Bassus vorhanden. Regensburg, Proske. Es sind 15 Bearbeitungen dieses Ps. von lauter saechs. Componisten, u. a. von Christof Demantius und Abraham Gensreff aus Freiberg (siehe No. 41.) und von der Familie Michael. Rogier der Vater setzt ihn zu 5 St. in 2 Abtheilungen; Christian M. zu 3—5 St. in *3* Abtheilungen; Daniel M. zu 3—5 St. in *4* Abthlg. und Tobias M. zu 3—5 St. in *6* Abthlg. Vgl. Eitner, Bibliographie. S. 721. Eine Anfrage bei Proske blieb unbeantwortet. Unbekannt.

(s. a.) Kirchweihlied: Ps. 122: Ich freue mich dess . . . 6 Sth. Msc. Zwickauer Gymn. Bibl. Vgl. Monatsh. II, 10. Partitur im Besitz von O. Kade.

*(s. a.) *Kirchweihlied*: »Visita, qua sumus, Domine, habitationem istam et omnes insidias ab ea longe repelle. Angeli tui sancti habitent in ea, qui nos in pace custodiant et benedictio tua sit super nos semper.«

Dedication nicht vorhanden. Der Gesang befindet sich in einem geschriebenen Sammelwerke und ist 8stimmig. Msc. in Grimma. No. XLIX, 261—264. Die Sammlung ist angefangen d. 20. Jan. 1593 und beendet worden d. 13. Nov. 1596. Daher dürfte die Abfassung dieses Liedes in jene drei Jahre zu verlegen sein. Disc. I, II; Alt I, II; Ten.; Bass I, II. Unbekannt.

Verschollen.

1) Zwei Passionen (vgl. Akt. No. 24.)
2) Eine teutzsche Mess (ebenda.)
3) Etzliche Historien (vgl. No. 32.)
4) Etsliche gedruckte Cantiones. (vgl. No. 28.)

Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof

von

Benedikt Widmann.

Die von mir in Partitur gebrachten vierstimmigen Psalmen lagen nebst den Erläuterungen zur Herausgabe bereit; da wurde ich auf den interessanten Artikel: »Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts«, verfaßt von R. von Liliencron[1], aufmerksam gemacht und veranlaßt, meine Arbeiten gewissermaßen als Ergänzung dieses nicht unwichtigen Theils der Musikgeschichte in derselben Zeitschrift erscheinen zu lassen. Ich sage als »Ergänzung«, einmal, weil darin die Horazischen Metren auf die Psalmen, also auf geistliche Musik eine Anwendung gefunden haben, zum anderen, weil auch deren vierstimmiger Satz ganz den Stempel der Harmonisirung jener Horazischen Odenmelodien trägt, die R. von Liliencron mitgetheilt hat. In der dazu vorausgeschickten Abhandlung wird nachgewiesen, dass die erste Anregung zu derartigen vierstimmigen Kompositionen von dem berühmten Humanisten Konrad Celtis (1459—1508) ausgegangen sei, und in Peter Tritonius (um 1507), sodann in Ludwig Senfl (1534) und Paul Hofhaimer († 1537) die ersten deutschen Meister gefunden habe.

Wenn nun weiter[2] bemerkt wird, »daß mit jenen Oden — abgesehen von allerhand einzelnen Stücken — die deutschen Kompositionen mit antiken Metren im 16. Jahrhundert erschöpft und mit dem Drucke einer neuen Ausgabe der Oden des Tritonius, Senfl u. s. w. die immerhin merkwürdige Erscheinung in der Musik- und Schulgeschichte des 16. Jahrhunderts ihren Kreislauf zu beschließen scheine«, so glaubte ich keinen Fehlgriff zu thun, wenn ich diesen

---

[1] Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 3. Jahrgang, S. 27—91.
[2] A. a. O. S. 33.

Schlußsteinen noch die Kompositionen des Statius Olthof beifügte.

Die erste Veranlassung zu denselben gab Georg Buchanan[1], welcher die Psalmen paraphrasirte. Diese hat sodann Nathan Chyträus[2] mit Erläuterungen und den Kompositionen Olthofs im J. 1585 und dazu in einem weiteren Bändchen im J. 1619 »Kollektaneen« mit sprachlichen Erörterungen und weiteren vierstimmig gesetzten Melodien zu Horazischen Oden erscheinen lassen. Das »Vorwort« zu diesen Kollektaneen macht uns mit der Entstehung und dem Zwecke, den Chyträus mit der Herausgabe der Psalmen zu erreichen strebte, bekannt[3]. Im weiteren Verlaufe lernen wir endlich den Namen und Stand unsres Musikers kennen.

Ebenso dürftig wie die biographischen Notizen über Olthof sind auch die Nachrichten und Urtheile der verschiedenen Autoren über

---

[1] Georg Buchanan, Dichter, Historiker, Lehrer und Staatsmann, wurde geboren zu Kilkerne in Schottland am 1. Febr. 1506. Sein hier in Frage kommendes Werk heißt: »*Paraphrasis psalmorum poetica*« und erschien zuerst im Jahre 1566.

[2] Nathan Chyträus, einer der angesehensten Philologen in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, wurde am 15. März 1543 geboren und starb am 25. Febr. 1598 als Rector des Gymnasiums zu Bremen, nachdem er vorher lange Zeit Professor in Rostock und von 1580—1592 auch Rector der dortigen Gelehrtenschule gewesen war.

[3] Da dieses Vorwort manches Interessante enthält, so will ich einzelne Stellen daraus mittheilen: »*Cum ante quinquennium de Rectionibus et exercitiis Scholae nostrae puerilis deliberationes instituerentur, inter alia etiam placuit prudentissimis Scholarchis, ut Paraphrasis Psalmorum Buchanani in prima classe proponeretur: ut nimirum ex ea pueri nostri, praeter veram pietatem, et linguae Romanae puritatem, varias etiam carminum, maxime Lyricorum, dimensiones animo paulatim comprehenderent. Mihi verò sententiâ illâ Scholarcharum nihil tum fuit acceptius, nihil jucundius* . . . . *Id quod etiam sub ipsa Scholae primordia statim sum aggressus. Primo autem in ea tractatione hoc potissimùm egi, ut auditores mei post breve Psalmi cujuslibet argumentum verba et phrases Poëtae, grammaticè à me explicatas, rectè intelligerent; et metaphorarum, aliorumque ornamentorum poëticorum rationem, rudi, ut ajunt, Minervâ expositam utcunque viderent. Existimabam enim, verborum vi rectè perceptâ, ad rerum quoque et sententiarum cognitionem aditum illis fore faciliorem: et tum quoque illos eò majore cum fructu ad modulationem eorundem Psalmorum, quam à psittacorum cantu discrepare omnino oportet, esse accessuros. Et hinc quidem nata sunt primò argumenta hac editione in ipso Buchanano singulis Psalmis praefixa: deinde collectanea illa qualiacunque, quae bono typographi consilio, in hunc peculiarem libellum congesta sunt, ut, qui vellent, seorsim etiam ea sibi comparare possent. Interea, ut laudum quoque divinarum nunquam nobis aut materia aut opportunitas pauló pòst deesset; egi cum primario Scholae nostrae Cantore, M. Statio Olthovio Osnabrugensi: ut triginta diversis, quae in Buchanano continentur, carminum generibus, melodias certas, partim jam olim ab aliis usurpatas, nonnullas etiam à seipso modulatas, adjungeret. In quo quidem ille mihi, et scholasticae juventuti, non solùm gratificatus est libentissimè, verùm etiam fide et industriâ suâ affecit, ut brevi admodum tempore auditores nostri illas ipsas melodias quatuor vocibus expeditè cantitare possent*« . . . .

dessen Kompositionen. So kennt Walther nur die älteste Ausgabe; Gerber[1] spricht von »dreißigerlei *Carminum genera*, wovon schon einige vor seiner (Olthofius) Zeit komponirt waren und 1584 den älteren Melodien beigefügt worden seien«. Fetis hat seine deutschen Quellen nicht recht verstanden. Carl v. Winterfeld[2] bemerkt fälschlich, Statius Olthof habe zu dem Psalter G. Buchanans »36 und 9 vierstimmige Melodien gegeben, die, zuerst 1584 erschienen, noch 1646, 62 Jahre später wieder aufgelegt worden seien«. Ebenso unrichtig ist, was dieser, sonst so wohl unterrichtete Autor, an anderer Stelle sagt[3]: »Um 1584« — so heißt es daselbst — »leitete Nathan Chyträus die lateinische Umschreibung der Psalmen in antiken Maßen von Georg Buchanan, die der Cantor Statius Olthovius vierstimmig in diesem Sinne gesetzt hatte, durch eine Vorrede ein; er hatte den Tonsetzer veranlaßt, auch die übrigen, weder von Horaz noch Buchanan gebrauchten Maße zu betonen, um seine Schüler in deren Gesange zu üben«. Es muß hier vorläufig bemerkt werden, daß die erste Ausgabe von 1585, welche vorliegender Arbeit zu Grunde liegt, keine *Praefatio* enthält. Es ist damit jedenfalls die den »Kollektaneen« (1619) vorgedruckte, schon am 13. November 1584 verfaßte, allerdings zu den Psalmen gehörende Vorrede gemeint. Dagegen hat C. v. Winterfeld leider die wichtige Angabe unterlassen, daß eine der Odenmelodien in den kirchlichen Gemeindegesang übergegangen ist. Es betrifft dies die Melodie von Psalm V, welche zu dem Kirchenliede »Wend' ab deinen Zorn, lieber Gott, mit Gnaden«, eine gewisse, wenn auch nicht sehr weite Verbreitung erfuhr. G. Döring[4] bemerkt, »daß diese Melodie 1584 bei Chyträus, jedoch erst 1607 bei Gesius vorkomme, und mit mehr Wahrscheinlichkeit Statius Olthof zuzuschreiben sei«. Auch Eduard Emil Koch[5] erwähnt unsern Meister als den Erfinder betr. Melodie, »welche später angewandt worden sei auf Johann Hermanns Passionslied »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen« (1630). Auch findet sich die Melodie in J. A. Freylingshausen »Geistreichem Gesangbuch« (Ausgabe von 1741 unter No. 1568). Ich habe diese Melodie den Psalmen beigefügt[6] (S. 299). Eine Vergleichung mit der Melodie des V. Psalms zeigt, daß sie nur an einigen Stellen etwas modernisirt worden ist.

[1] E. L. Gerber: Neues histor. biogr. Lexikon der Tonkunst. 3. Theil. S. 614.
[2] Carl v. Winterfeld: Zur Gesch. heiliger Tonkunst. 1. Bd. S. 410.
[3] Carl v. Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang. 1. Theil. S. 174.
[4] G. Döring: Choralkunde in drei Büchern. 1865. S. 49.
[5] Ed. Emil Koch: Gesch. des Kirchenliedes. 3. Aufl. 2. Bd. S. 354.
[6] Die Notation dieser Melodie, sowie auch obige Notizen dazu verdanke ich der freundlichen Mittheilung des Herrn Prof. Dr. Ph. Spitta.

In vorstehenden Erörterungen ist schon angedeutet, daß außer der von mir in erster Linie benützten Ausgabe vom Jahre 1585 noch andere Ausgaben von den verschiedenen Autoren verzeichnet werden. So erwähnt Fetis eine Ausgabe von 1590, Fétis und Gerber erwähnen eine solche von 1610, eine spätere ist die vom Jahre 1619, endlich die von C. v. Winterfeld erwähnte vom Jahre 1646.

Geben wir ein Bild von der ersten Ausgabe. Der vollständige Titel derselben heisst: »Psalmorum | *Davidis* | *paraphrasis poetica* | *Georgii Buchanani* | *Scoti:* | *Argumentis ac melodiis explicata* | *atque illustrata*, | *Opera & studio* | Nathanis Chytraei. |

(Als Titelvignette der Harfen spielende David). *Cum gratia & Privileg. Caes. Maiest.* | *Francoforti.* | cIɔIɔxxcv. | 467 Seiten in 12. Wie oben schon erwähnt, fehlt in dieser Ausgabe ein Vorwort; dagegen folgen mehrere Lob spendende Epigramme auf Buchanan und Chyträus in lateinischer und griechischer Sprache, 10, nicht mit Zahlen bezeichnete Seiten umfassend. An diese schließen sich die sämtlichen paraphrasirten Psalmen von 1 bis 150 an. Jedem Psalm ist dessen Anfang aus der Vulgata nebst einer lateinischen Erklärung des Inhalts vorangestellt, und nun steht jedesmal nur die erste Strophe eines Psalms unter dem Notenliniensysteme der vier getrennten, theils neben-, theils untereinander stehenden Singstimmen in Mensuralnoten. Am Schlusse des Psalters ist Seite 436 noch ein *Hymnus Matutinus ad Christum* beigefügt, und von Seite 437 bis 443 sind die Metren für sämtliche paraphrasirte Psalmen mitgetheilt. Endlich sind noch sechs weitere vierstimmige Kompositionen der Psalmen 1, 2, 3, 5, 13 und 88 beigefügt. Sowohl der Druck des Textes, als der Noten ist schön und korrekt. Auf der Rückseite des letzten Blattes ist noch die Druckerei des Werkes angegeben, nämlich: »*Francoforti ad Moenum*, *excudebat Christophorus Corvinus*, *anno* cIɔIɔxvc, IV. Septemb.«

Was die Ausgabe dieser Psalmen vom Jahre 1619[1] betrifft, so stimmt sowohl der Titel, als auch die Anordnung des Stoffes ganz mit jener ersten überein; jedoch fehlt darin eine zweite Melodie des 3. Psalms, welcher in der 1. Ausgabe im Nachtrage gegeben ist. Auf den Nachtrag der Psalmen folgen: »*M. Antonii Flaminii de rebus divinis carmina*« ohne Angabe der Seitenzahl. Dem betr. Exemplare sind die schon mehrfach erwähnten Kollektaneen beigebunden. Deren vollständiger Titel heißt: »*In* | *Georgii Bucha*|*nani Paraphrasin* | *Psalmorum* | Collectanea | *Nathanis Chytraei.* |

[1] Ich verdanke die Benutzung derselben ebenfalls der Güte des Hrn. Professors Dr. Ph. Spitta.

Quibus vocabula, & modi loquendi tam poëtici, | *quàm aliàs difficiliores, & minvs vulgo obvii,* | *perspicuè explicantur:* | *In gratiam eorum, quibus hujusmodi, ut videntur,* | *minuta investigare aut non libet, aut non vacat.* |

(Titelbild: der Prophet Elias mit der Umschrift: »*Omnia ex uno*«.)
Herbornae, | *Typis Christophori Corvini.* | cIɔIɔcxix. |

Nach einem Widmungsgedicht folgt die mehrerwähnte »*Praefatio*«, hierauf eine Biographie Georg Buchanans, sodann die »*Scholia*«, endlich die vierstimmigen Melodien zu den Horazischen Psalmen. Die Abweichungen in den vier Stimmen dieser Ausgabe sind meiner Partitur anmerkungsweise beigefügt, und die Diesen, welche in der 1. Ausgabe fehlen, über die betr. Note gesetzt, sowie auch zwei weitere Melodien unter *lit. b* zu den Psalmen XXV und CXIX eingeschoben. Die 9 Horazischen Oden, die darin fehlen, habe ich der Vollständigkeit halber am Schlusse ebenfalls in Partitur angefügt.

Mit den vorstehenden Erörterungen glaube ich ein hinreichendes Bild der beiden Ausgaben des interessanten Werkes entworfen zu haben. Es drängt sich uns schließlich nur noch die Frage über die Ursprünglichkeit der Melodien auf. Gern schließe ich mich hierin der Meinung des Herrn Prof. Dr. Ph. Spitta an: »Ob nun die Melodien alle von Olthof selbst komponirt sind, bleibt freilich immer noch zweifelhaft, da Chyträus die von ihm genommenen Melodien »*partim jam olim ab aliis usurpatas*« nennt. Von den Melodien des Tritonius und Hofhaimer hat aber Olthof keine genommen, ich habe sie darauf hin verglichen«. Jedenfalls aber kannte unser Meister ältere in dieser Weise komponirte Gesänge, wie solche schon im katholischen Kirchengesange üblich waren. So erwähnt Fr. X. Haberl[1] mehrere Melodien, die nach antiken Metren komponirt sind. Eine derselben, den durch G. von Arezzo berühmt gewordene Hymnus »*Ut queant laxis*«, von Listenius[2] vierstimmig gesetzt, habe ich zur Vergleichung mit den Psalmen denselben (S. 317) beigefügt.

Wie indessen schon zu jener Zeit würdige einfache Kompositionen gegenüber von sentimentalen beurtheilt wurden, geht aus den Schlußworten der »*Praefatio*« hervor[3]. Sei dem, wie ihm wolle, jeden-

---

[1] Fr. X. Haberl: *Magister choralis.* 7. Aufl. S. 202.

[2] Listenius war ein Tonlehrer des 16. Jahrhunderts aus Brandenburg.

[3] »*Ad symphonias quoque istas faciles & simplices quod attinet, Momi itidem forte non pauci, qui scilicet in Musica tantùm pruritus aurium rationem putant habendam, se offerent, qui multa in iis carpent, multa reprehendent, multa etiam extremè deridebunt, sicuti hoc praesertim saeculo, & his moribus, rideri carpique etiam rectissima possunt. Iis autem ego responsum volo, non nos ideo haec in publicum emittere, ut omnibus ea obtrudamus. Esset enim hoc iniquissimum: neque nobis*

falls sind die Melodien Olthofs in ihrer vierstimmigen Bearbeitung als interessante Beispiele der deutschen Vokalkomposition des 16. Jahrhunderts werth, der Vergessenheit entrissen zu werden.

In dem nachstehenden Verzeichniß werden die Metra der einzelnen Psalmen näher bestimmt:

1. Zu *Carm. Genus I.* Die Form des Hexameters, der diesem Psalm zu Grunde liegt, hat eigentlich folgendes Schema: –́⏑⏑ | –́⏑⏑ | –́ ||[1] ⏑⏑ | –́⏑⏑ | –́⏑⏑ | –́⏑.
2. Zu *II.* Ein jambischer Trimeter folgt auf den Hexameter.
3. Zu *III.* Diese Strophe besteht aus einem jamb. Trimeter und einem jamb. Dimeter.
4. Zu *IV.* Auf den Hexameter folgt ein daktylischer Tetrameter.
5. *V. Gen.* ist das Versmaß der sapphischen Strophe
6. *VI. Gen.* bildet die alcäische Strophe.
7. *VII. Gen.* besteht aus dem sapphischen Vers und einem jambischen Dimeter.
8. *VIII. Gen.* bildet die dritte (resp. vierte) asklepiadeische Strophe.
9. *IX. Gen.* bildet die archilochische Strophe, bestehend aus dem Hexameter und dem kleinen archilochischen Verse.
10. *Gen.* X besteht aus jambischen Dimetern.
11. *Gen. XI* bildet die erste (resp. zweite) asklepiadeische Strophe.
12. *Gen. XII* besteht aus choriambischen Maßen, deren Schema eigentlich folgendes ist: –⏑⏑–.
13. *Gen. XIII* bildet die zweite (resp. dritte) asklepiadeische Strophe.
14. *Gen. XIV* besteht aus jambischen Trimetern.
15. *Gen. XV*, alcäische Verse.
16. *Gen. XVI*, die asklepiad. (resp. erste) Strophe.
17. *Gen. XVII* besteht aus einem sapphischen und einem choriambischen Verse.
18. *Gen. XVIII* besteht aus einem jamb. Trimeter und einem daktylischen Pentameter.
19. *Gen. XIX*, zwei trochäische und ein katalektisch-trochäischer Dimeter.
20. *Gen. XX*, ein Hexameter und katalektischer anapästischer Vers.
21. *Gen. XXI*, ein Hexameter und jamb. Dimeter.

---

ab aliis hoc jugum imponi pacienter ferremus. Liberum igitur hic esto suum cuique judicium; potestas quoque his ipsis vel utendi, vel non utendi, vel meliora etiam in eorum locum substituendi planè liberrima; ita tamen ut illis, qui melioribus destituuntur, unà nobiscum his utendi facultas minimè sit interclusa, donec limatiora et perfectiora illa ab aliis proferantur.

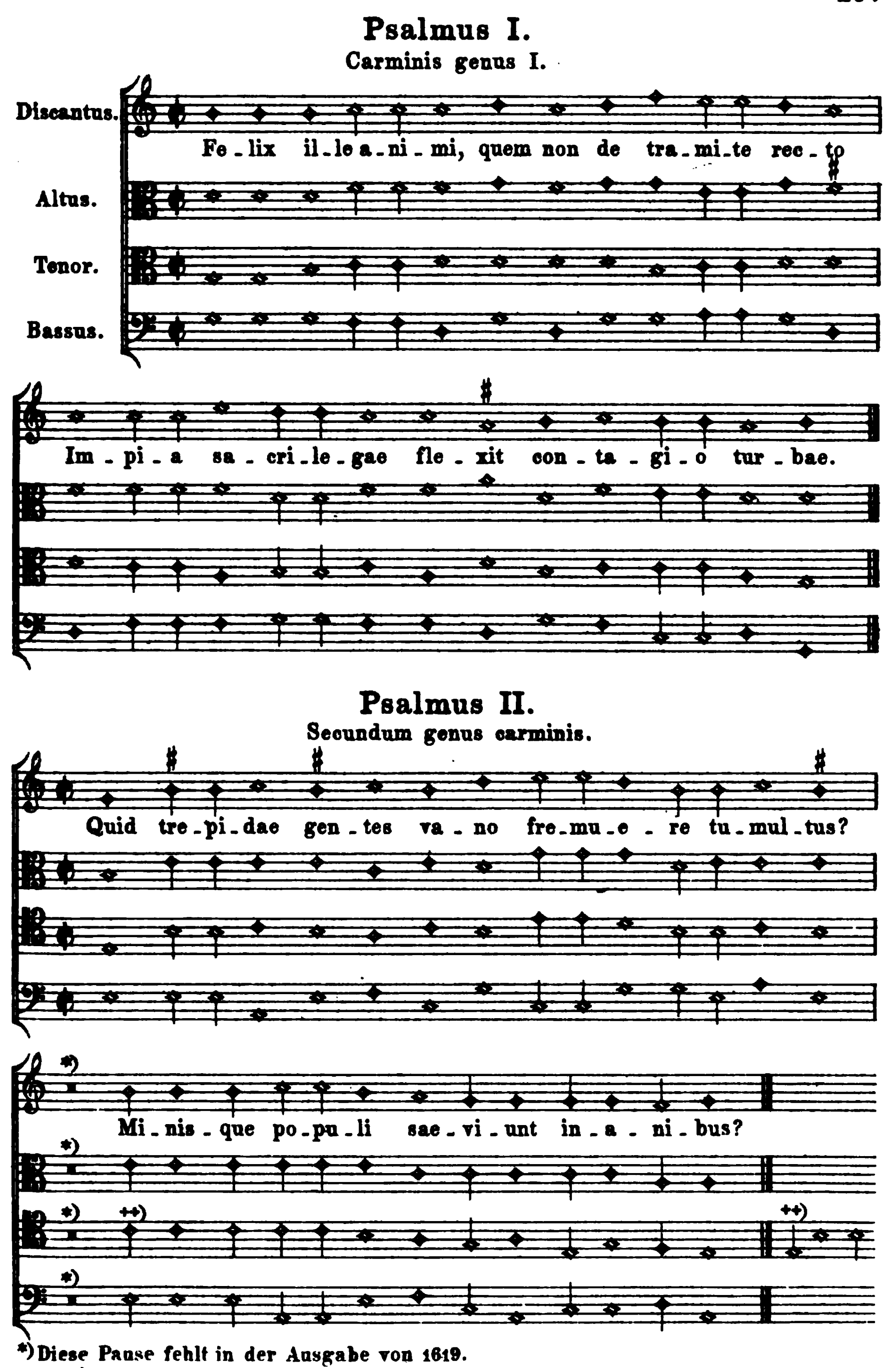
[1] || bedeutet die Cäsur.

22. *Gen. XXII*, ein Hexameter und Pentameter.
23. *Gen. XXIII*, ein katal. trochäischer Dimeter und ein jamb. Dimeter.
24. *Gen. XXIV*, ein trochäischer Dimeter und katal. trochäischer Dimeter.
25. *Gen. XXV*, anapästische Verse.
26. *Gen. XXVI* besteht aus drei choriambischen und einem pherekrateischen Verse.
27. *Gen. XXVII*, katalektische trochäische Tetrameter.
28. *Gen. XXVIII*, katalektische jambische Dimeter.
29. *Gen. XXIX* besteht aus einem Hexameter, einem jamb. Dimeter und einem hyperkatal. daktylischen Verse.
30. *Gen. XXX* besteht aus einem Hexameter, einem hyperkatal. daktylischen Verse und einem jamb. Dimeter.

Dieses Verzeichniß beweist somit die größte Mannigfaltigkeit der in den paraphrasirten Psalmen angewandten Metra. Und die nächste Folge davon ist die Mannigfaltigkeit des Rhythmus in der Melodie, wie er in der That in den Melodien angewandt ist.

Psalmus I.

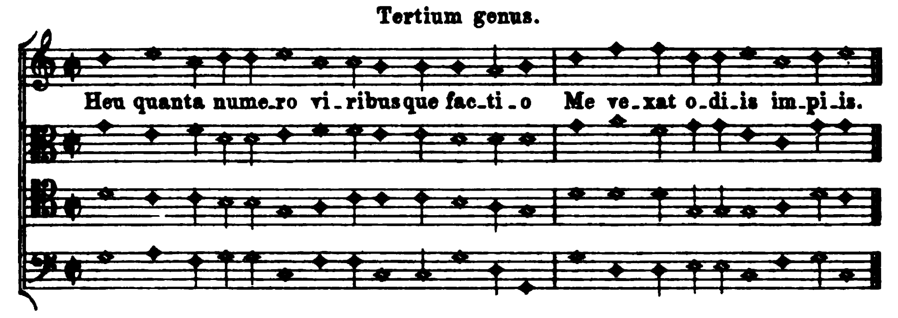
Carminis genus I.



*) Diese Pause fehlt in der Ausgabe von 1619.

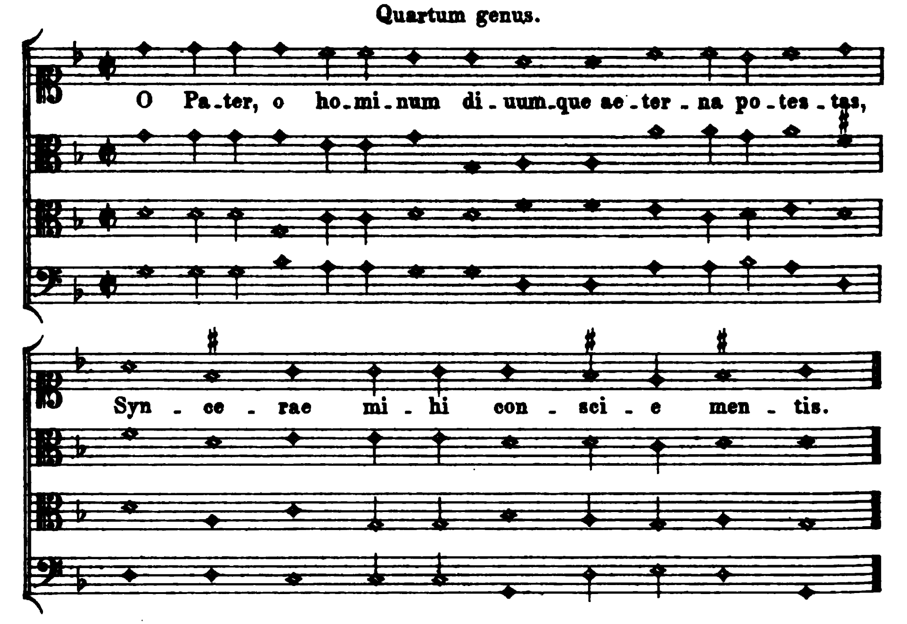
Psalmus III.*)

Tertium genus.



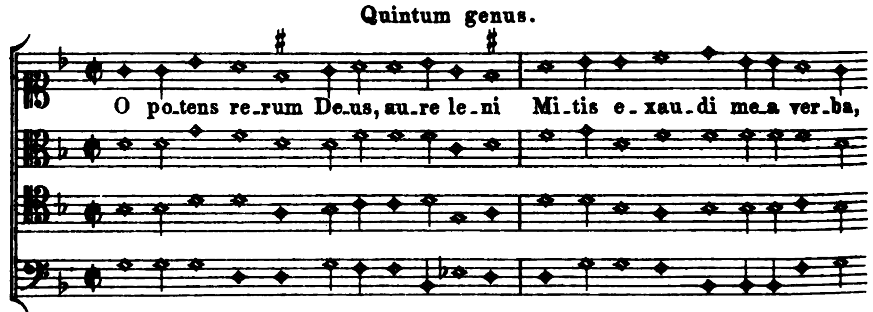
Psalmus IV.

Quartum genus.
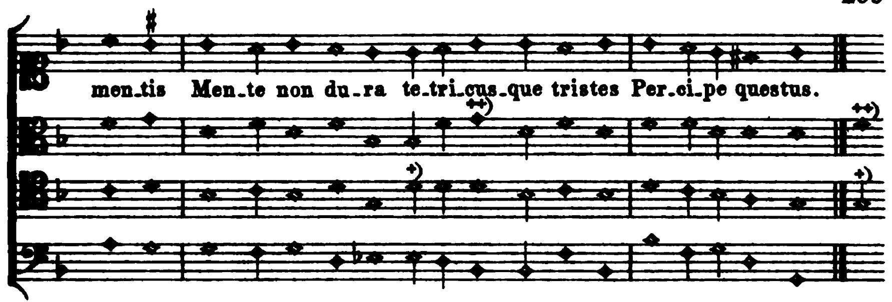


Psalmus V.

Quintum genus.



*) In der Ausgabe von 1619 steht anstatt dieser Melodie jene „Alia melodia Psalmi III.



„Wend ab deinen Zorn, lieber Gott, mit Gnaden.“

Aus
Freylinghausens „Geistreiches Gesangbuch“, Ausgabe von 1741 (Nr. 1568).

Psalmus VII.

Sextum genus.
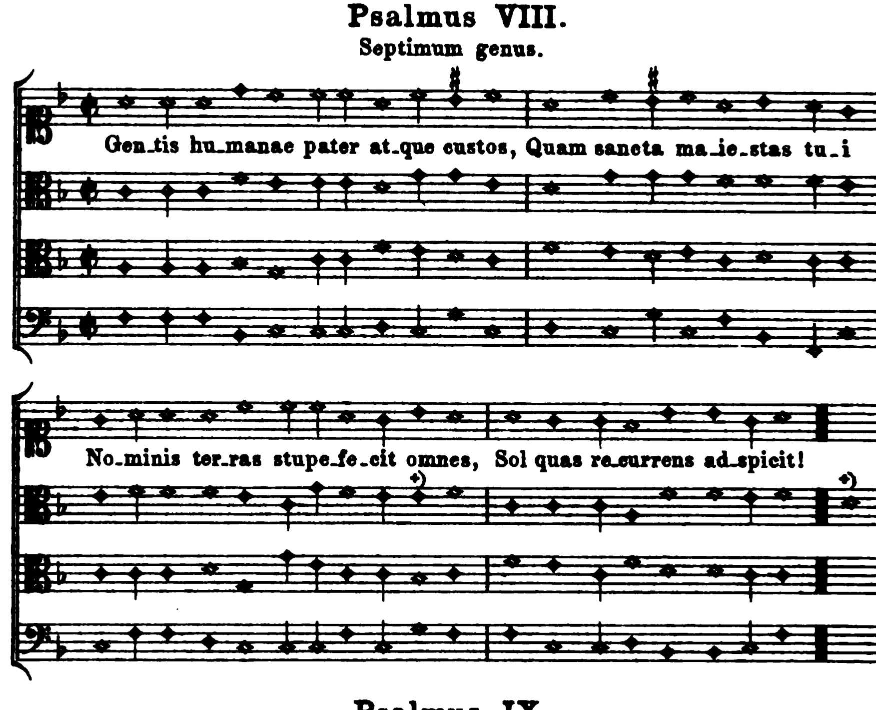
In te sa_lu_tis spem po_su_i meae, Ser_va_tor orbis: fau_cibus hosti_um

Me li_be_ra, qui men_te sae_va *) In_te_ri_tum mi_hi mo_li_un_tur.

*) In der Ausgabe von 1619 fehlt die Pause.

Psalmus VIII.

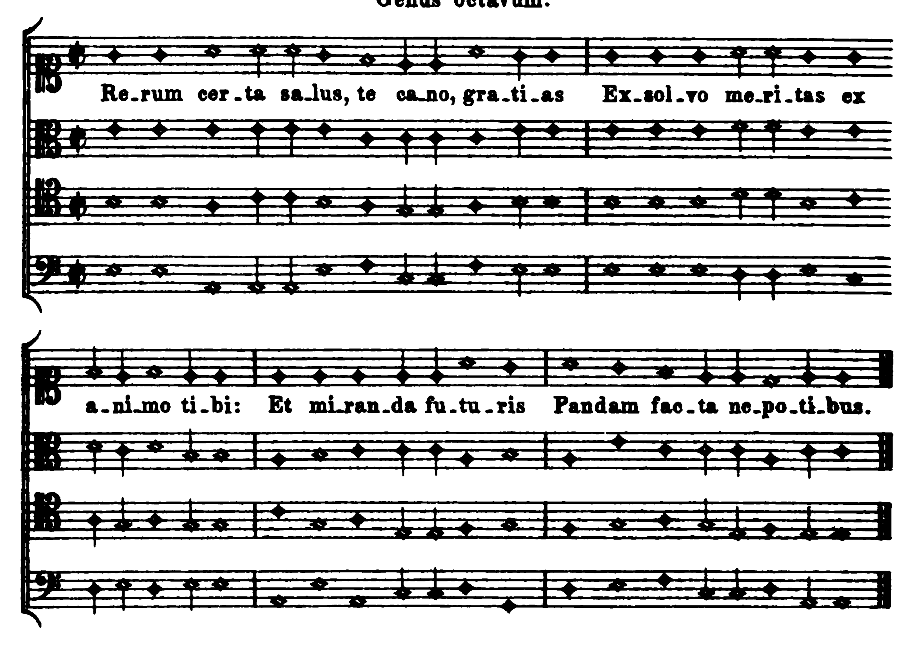
Septimum genus.



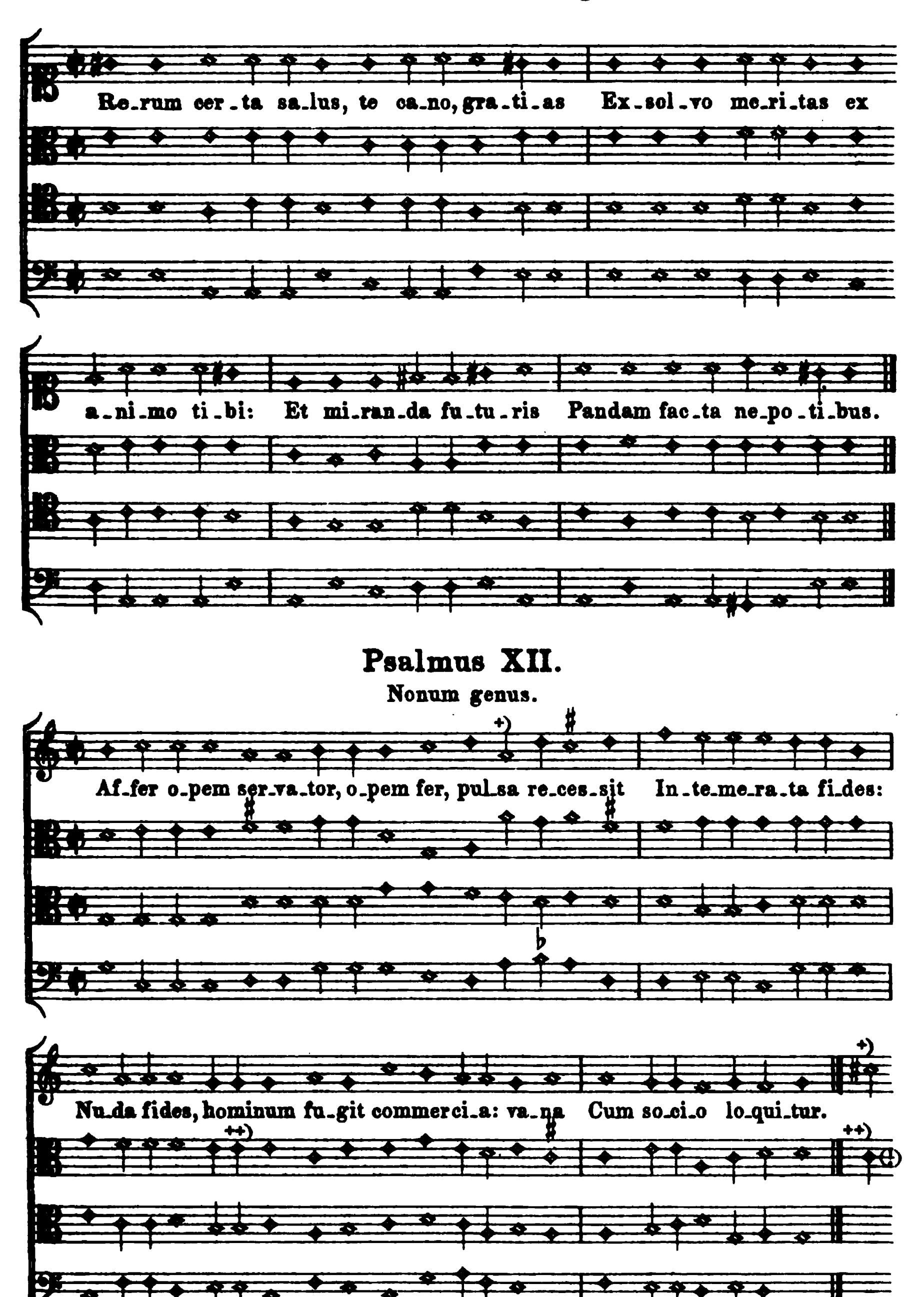


Psalmus IX.

Genus octavum.



Derselbe Satz nach der Ausgabe von 1619.

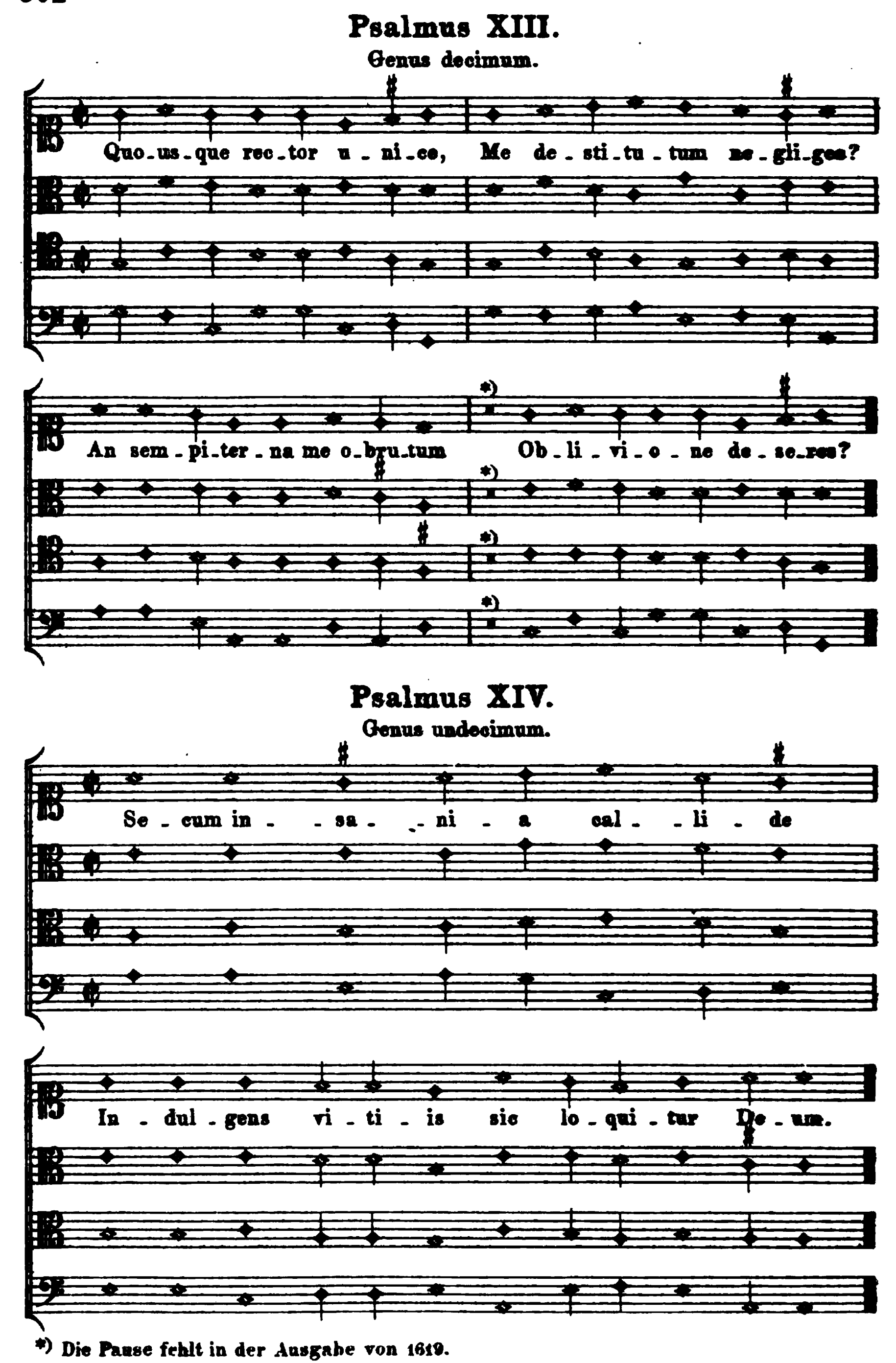


Psalmus XIII.

Genus decimum.

Psalmus XIV.

Genus undecimum.

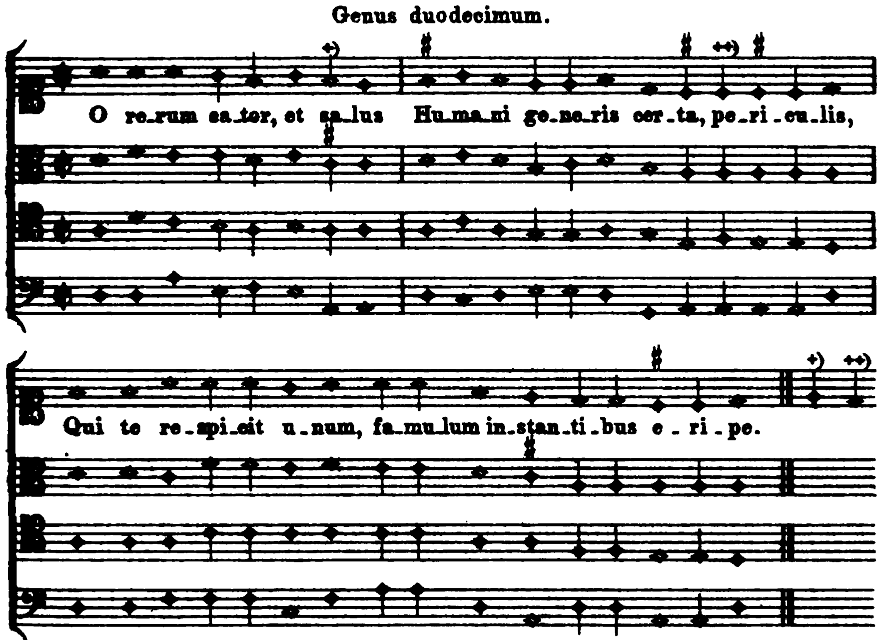


*) Die Pause fehlt in der Ausgabe von 1619.



Psalmus XVI.
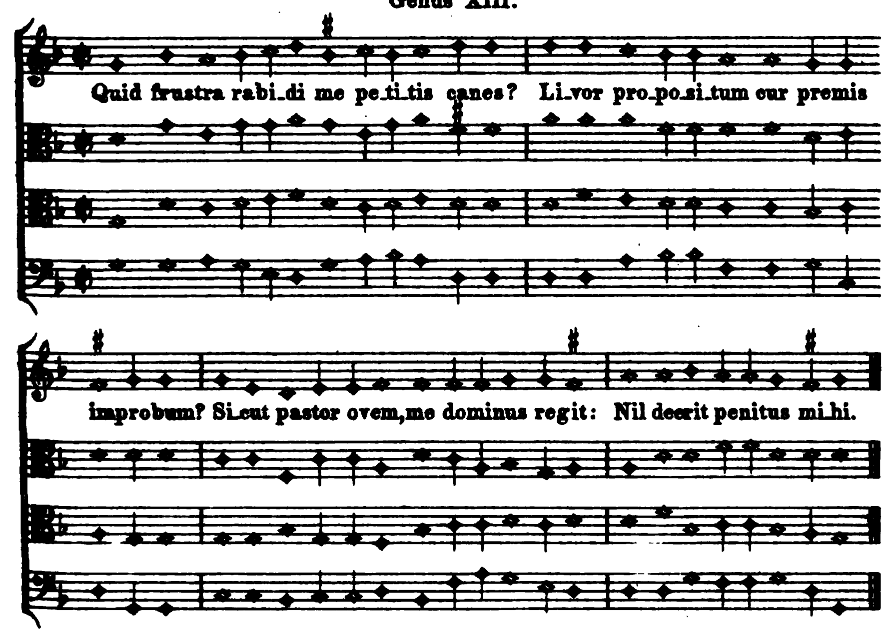
Genus duodecimum.





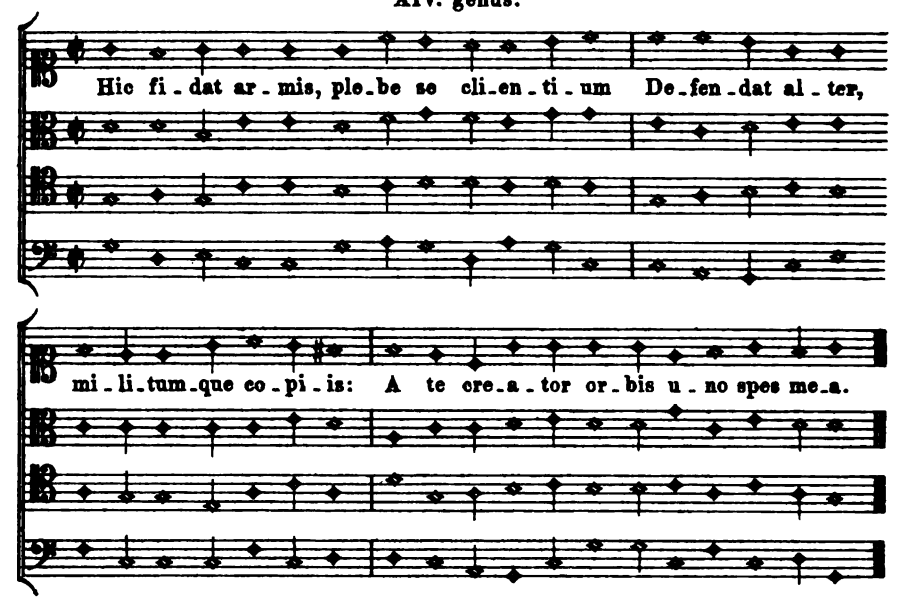
Psalmus XXIII.

Genus XIII.

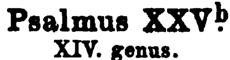


Psalmus XXV^{a}

XIV. genus.

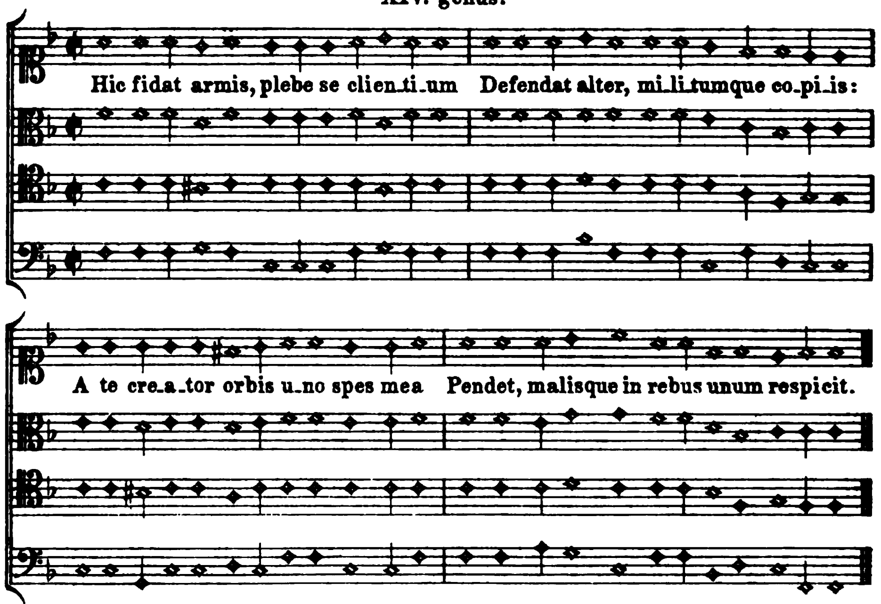


Dieser Psalm hat in der Ausgabe von 1619 eine andere Melodie, die wir hier folgen lassen:



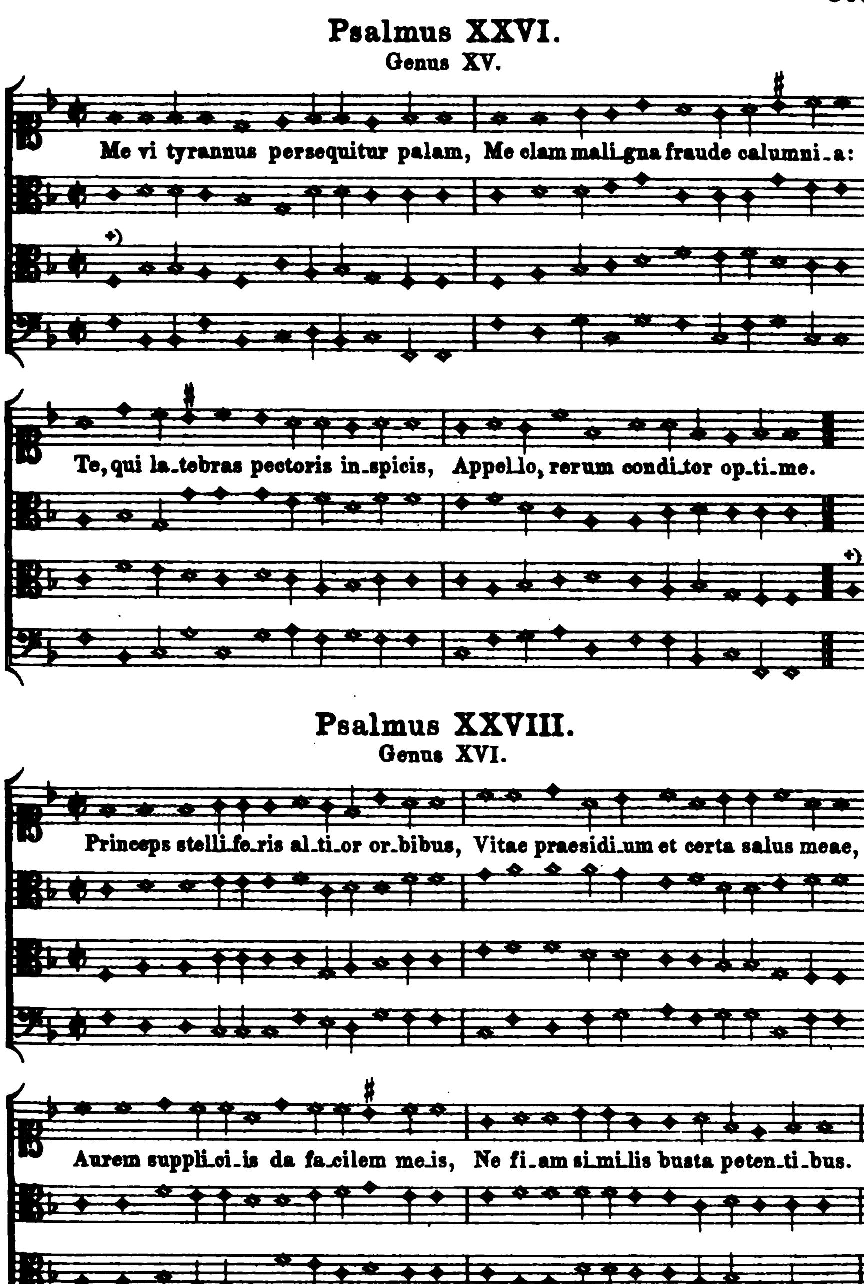
Psalmus XXV^{b}

XIV. genus.
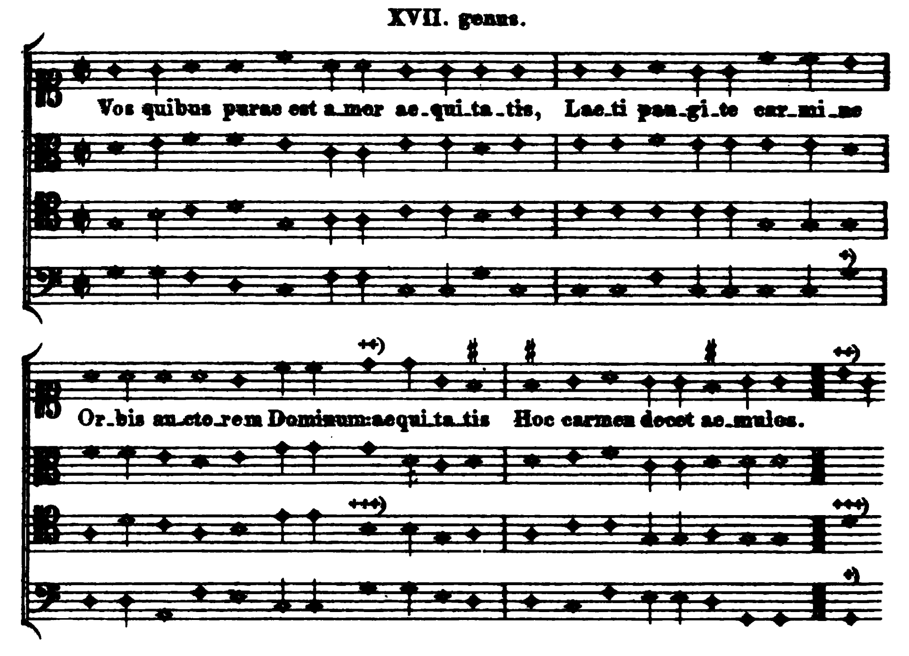


Psalmus XXVI.

Genus XV.



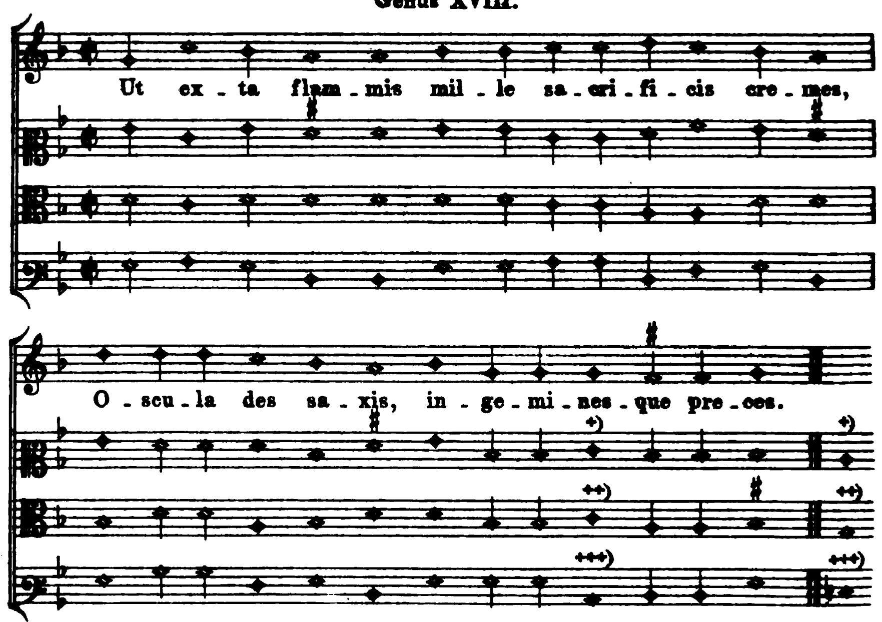
Psalmus XXXIII.

XVII. genus.



Psalmus XXXVI.

Genus XVIII.

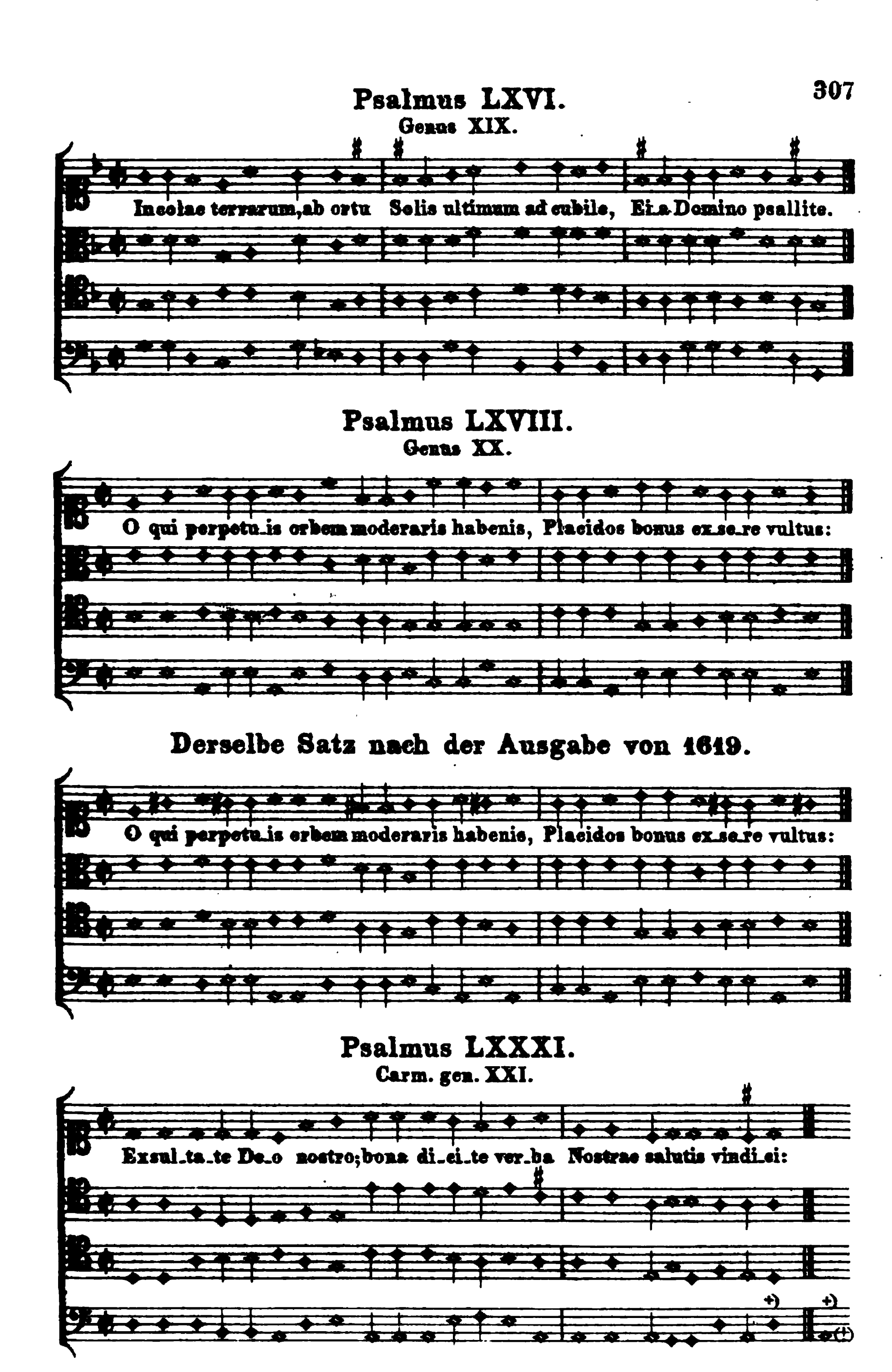


Psalmus LXVI.
Genus XIX.

Psalmus LXVIII.
Genus XX.

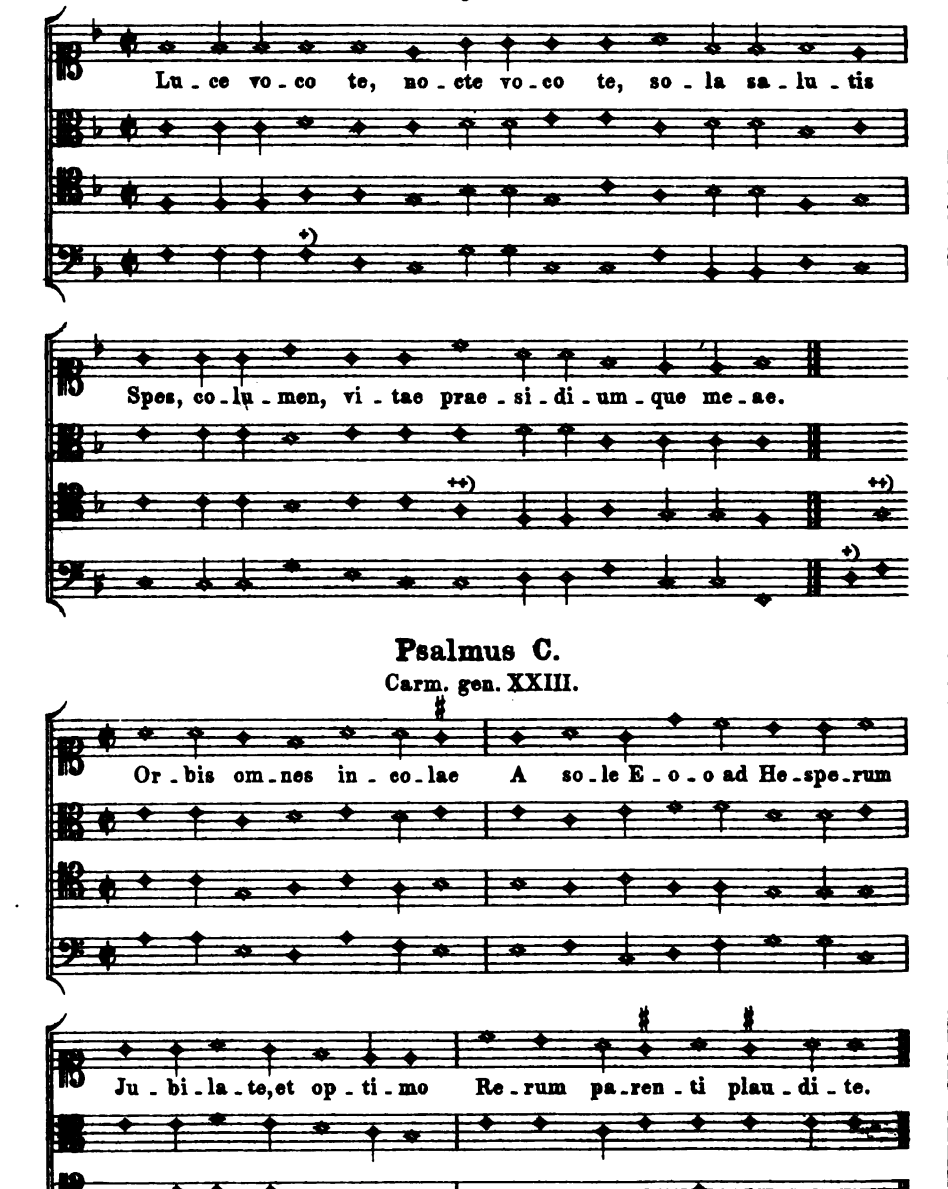
Derselbe Satz nach der Ausgabe von 1619.

Psalmus LXXXI.
Carm. gen. XXI.



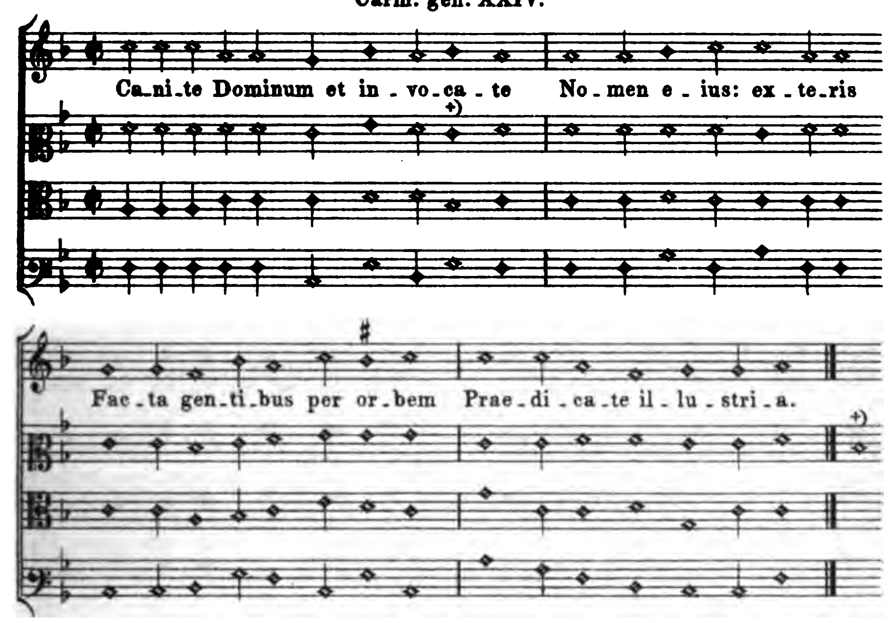
Psalmus LXXXVIII.

Carm. gen. XXII.



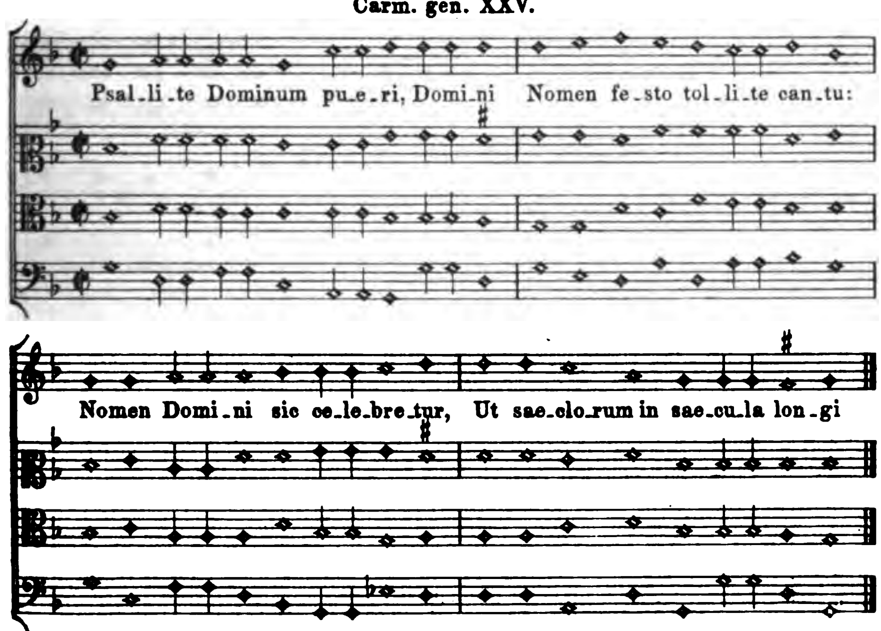
Psalmus CV.

Carm. gen. XXIV.

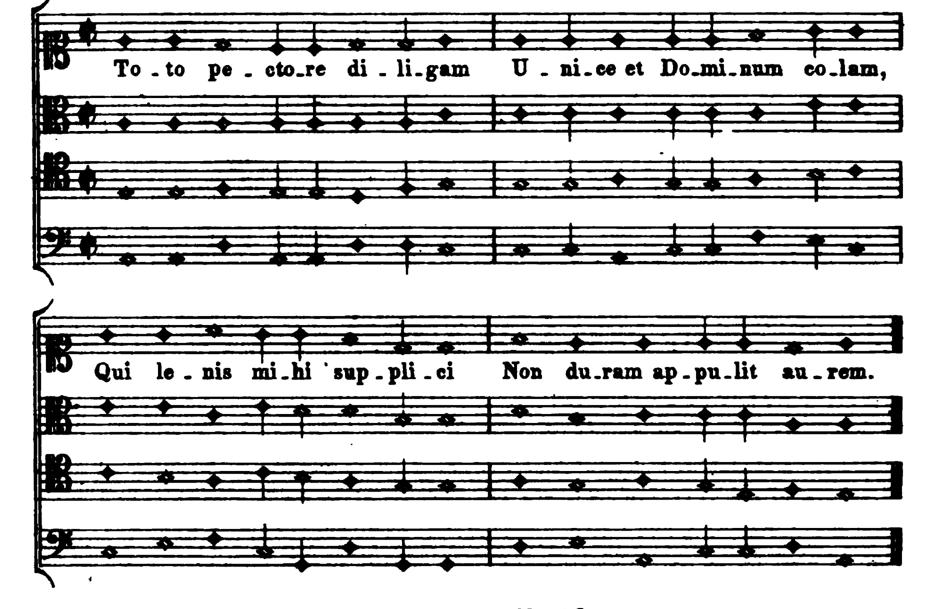


Psalmus CXIII.

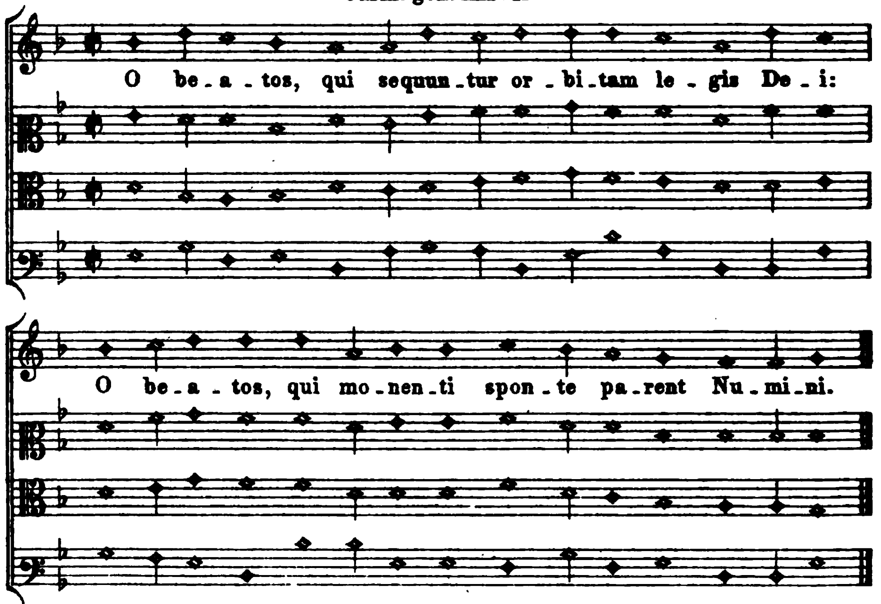
Carm. gen. XXV.



Psalmus CXVI.
Carm. gen. XXVI.



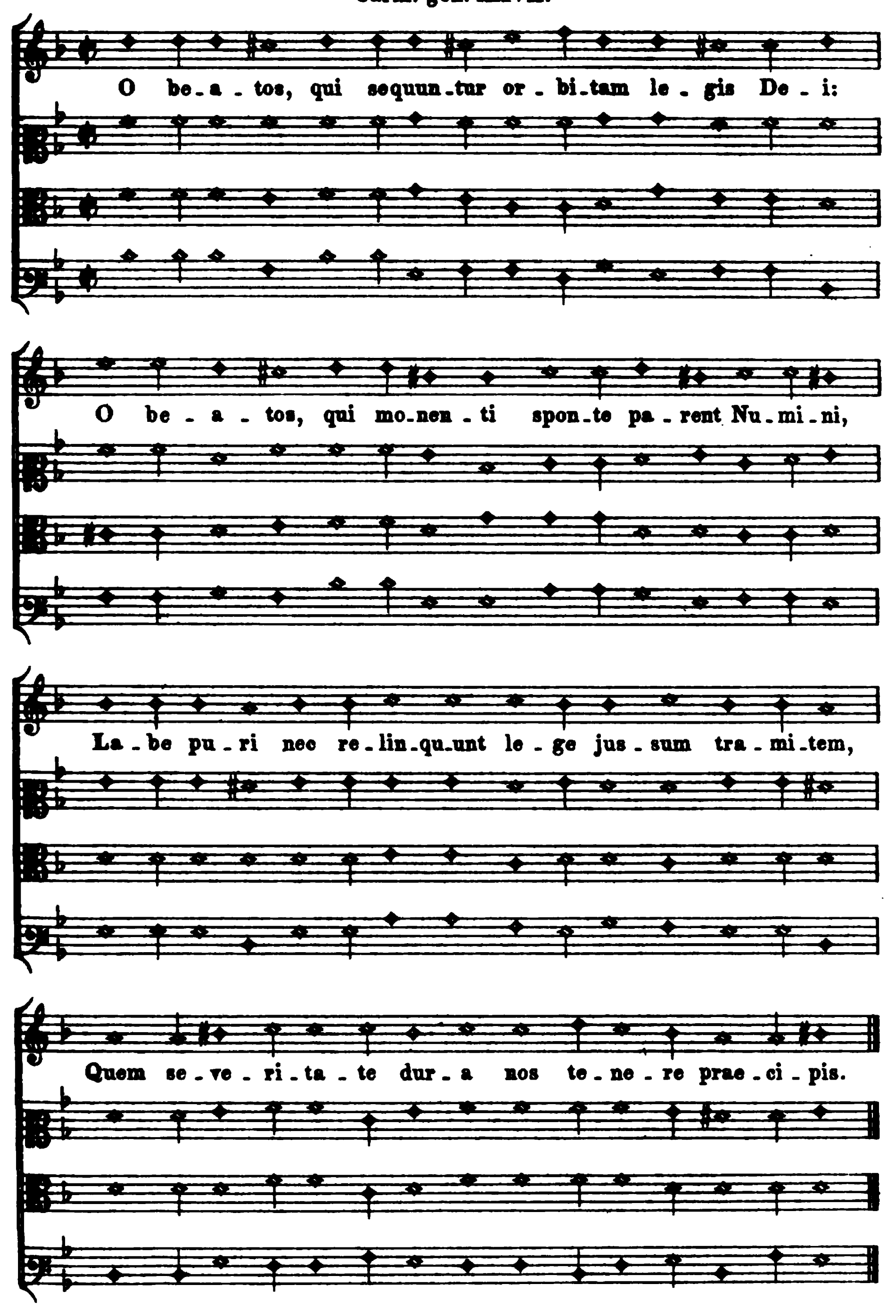
Psalmus CXIX.ª
Carm. gen. XXVII.



Dieser Ps. hat in der Ausg. von 1619 eine andere Mel., die hier folgt:

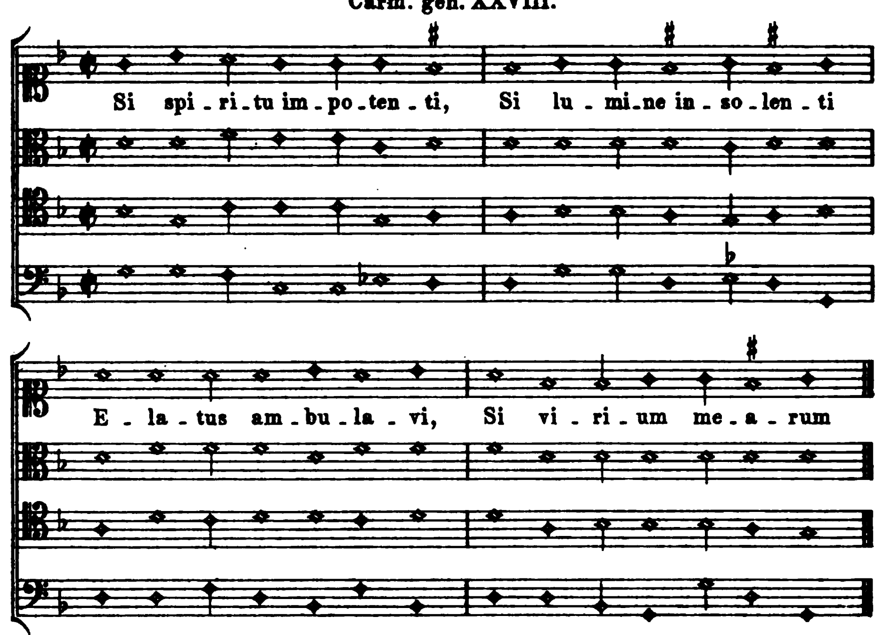
Psalmus CXIX.b

Carm. gen. XXVII.
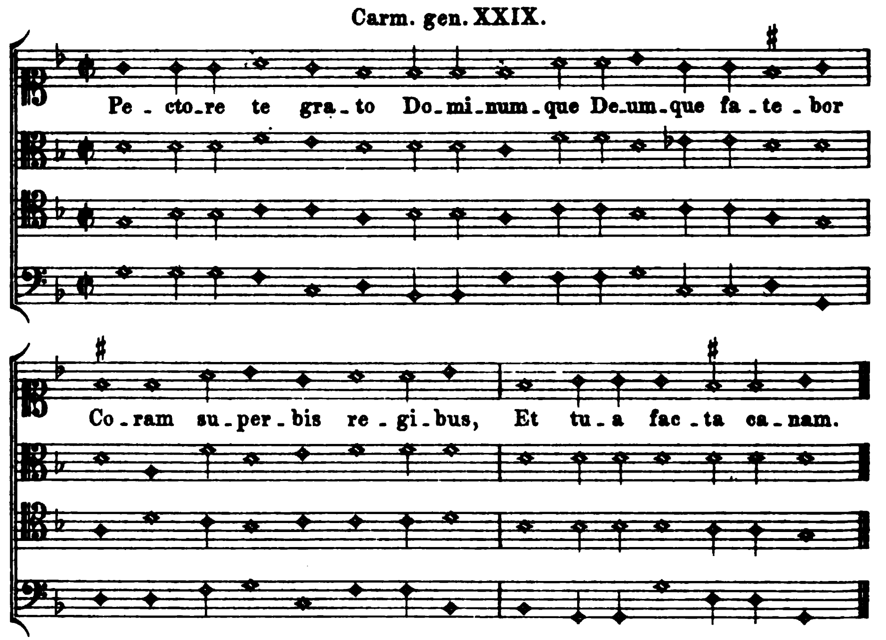




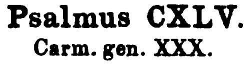
Carm. gen. XXVIII.
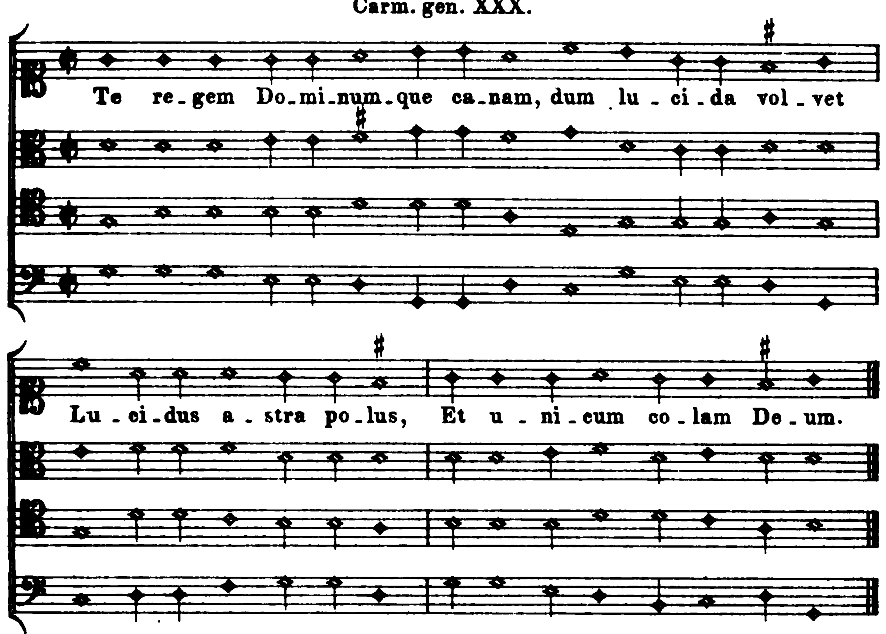


Psalmus CXXXVIII.

Carm. gen. XXIX.

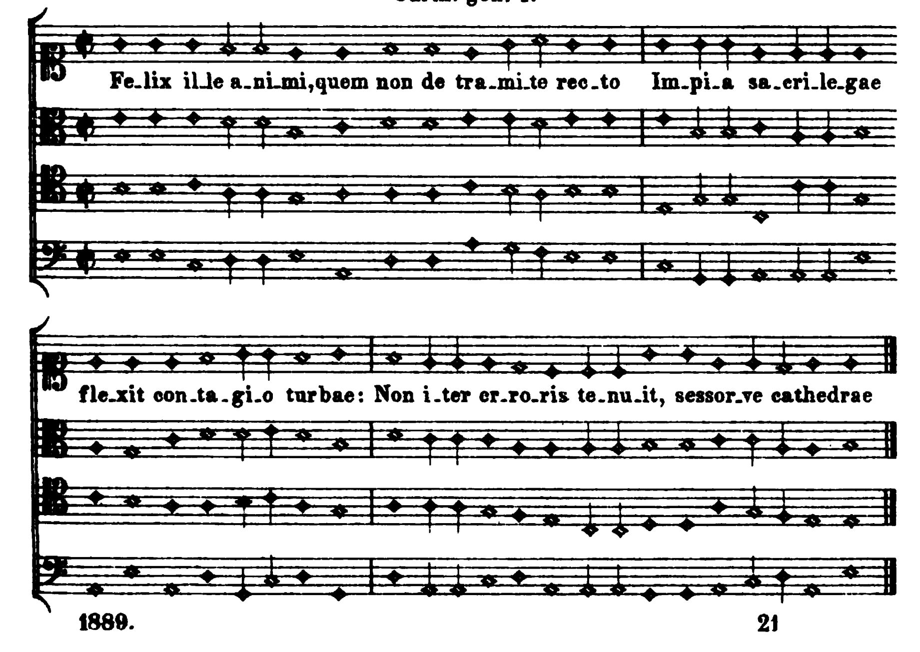






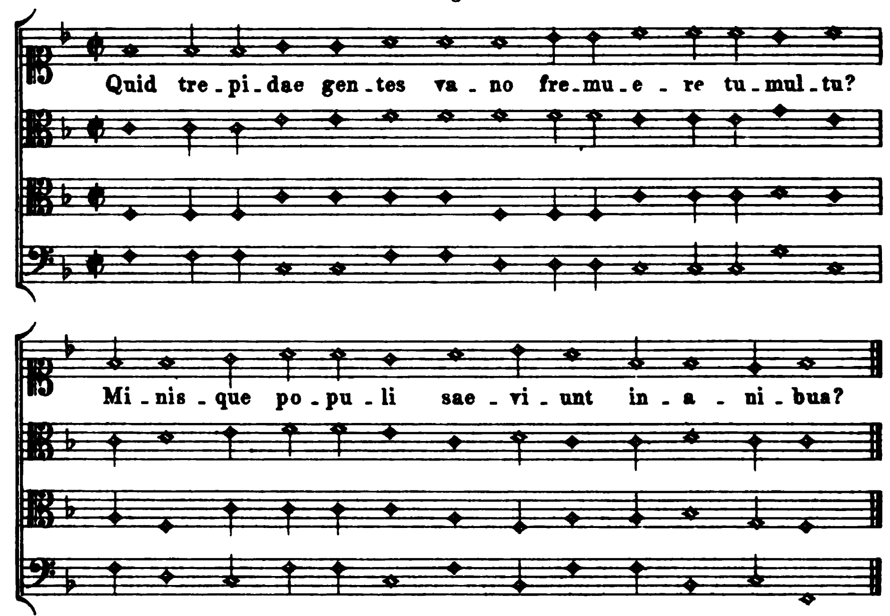
Alia melodia Psalmi I.

Carm. gen. I.
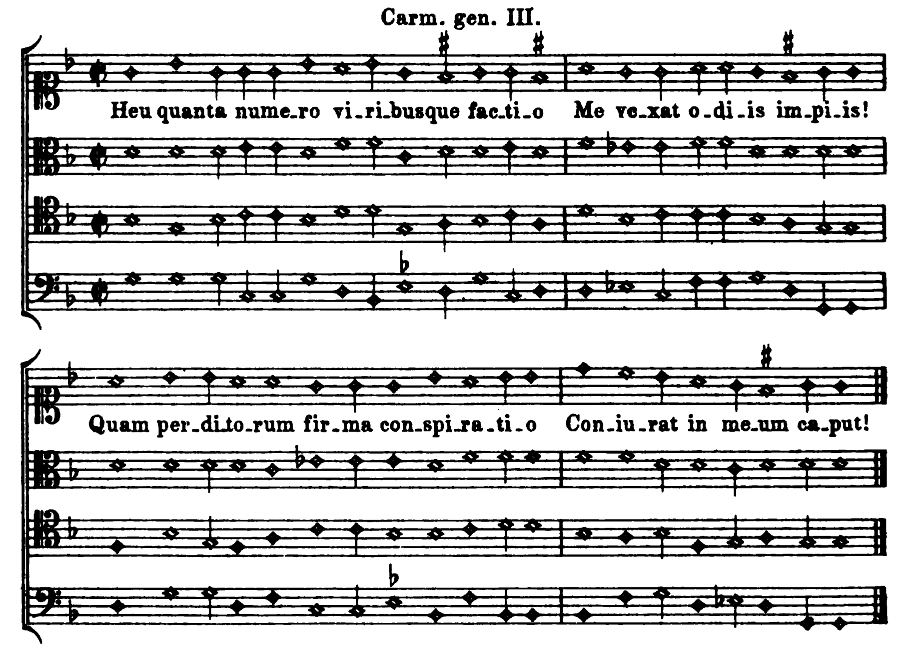


Alia melodia Psalmi II.

Carm. gen. II.
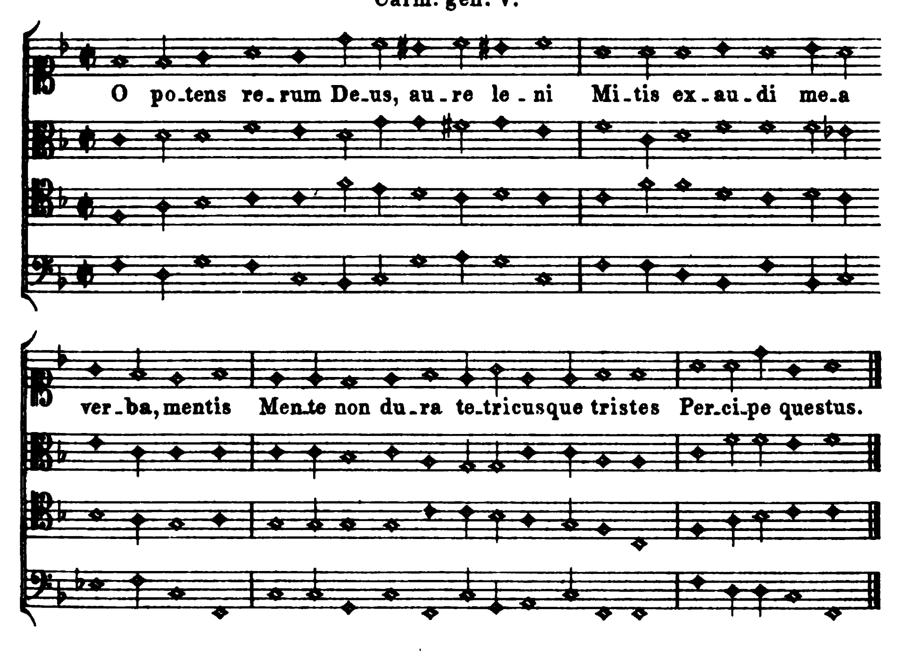


Alia melodia Psalmi III.

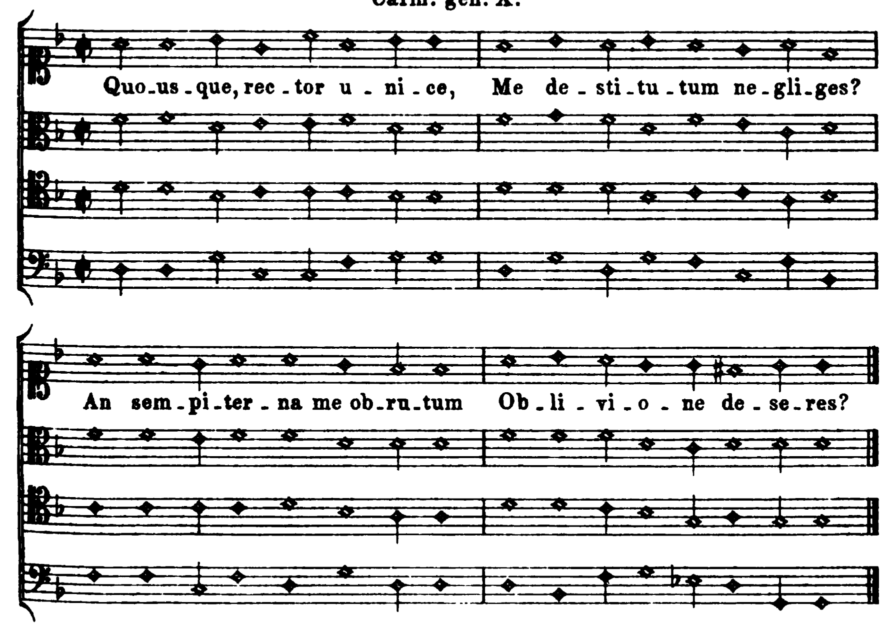
Carm. gen. III.



Alia melodia Psalmi V.
Carm. gen. V.

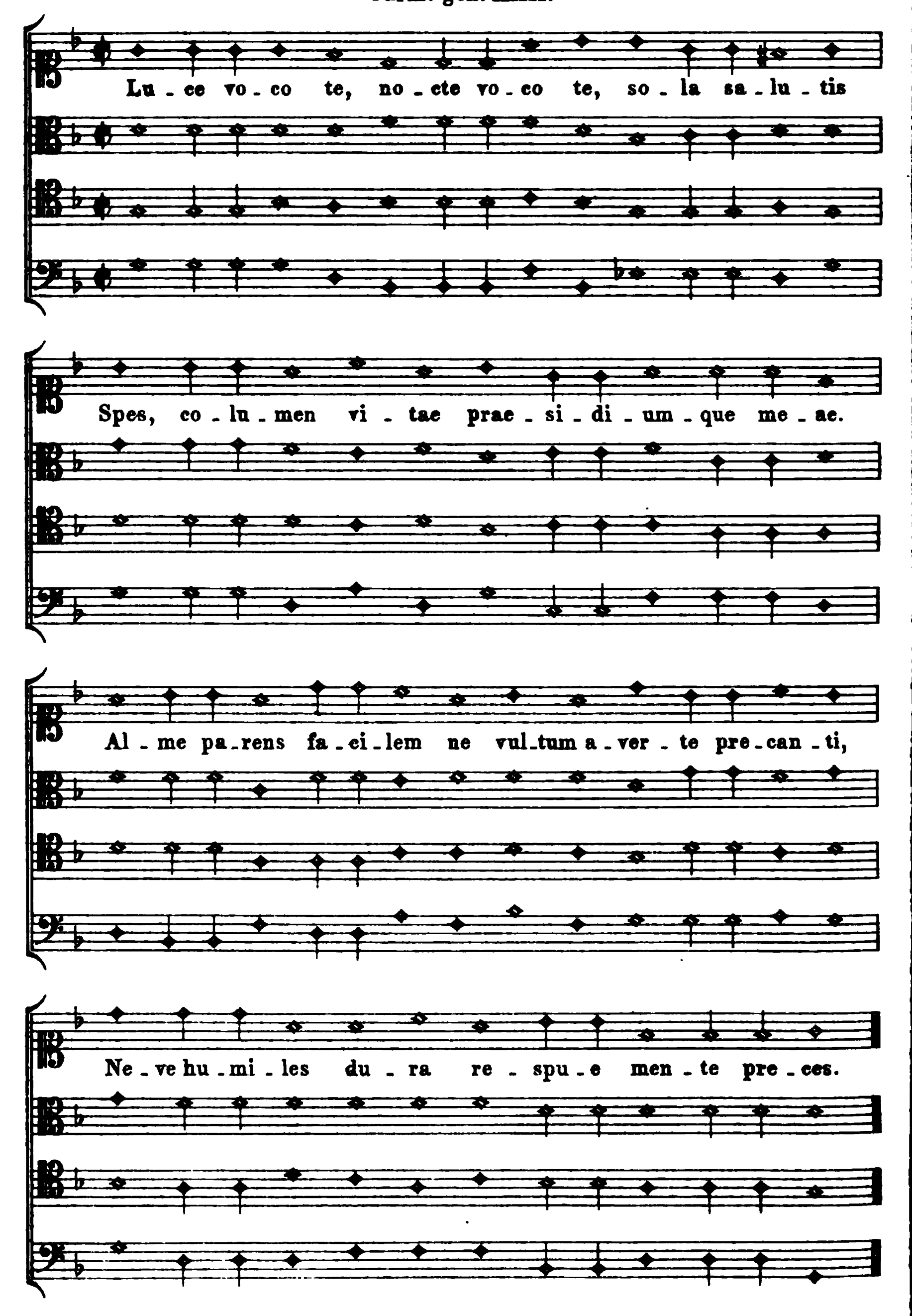


Alia melodia Psalmi XIII.
Carm. gen. X.

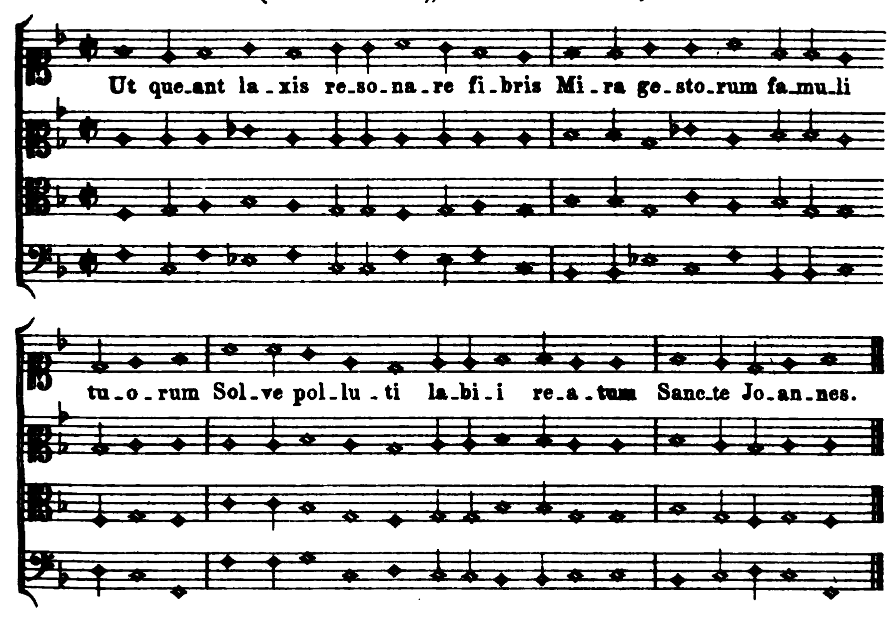


Alia melodia Psalmi LXXXVIII.

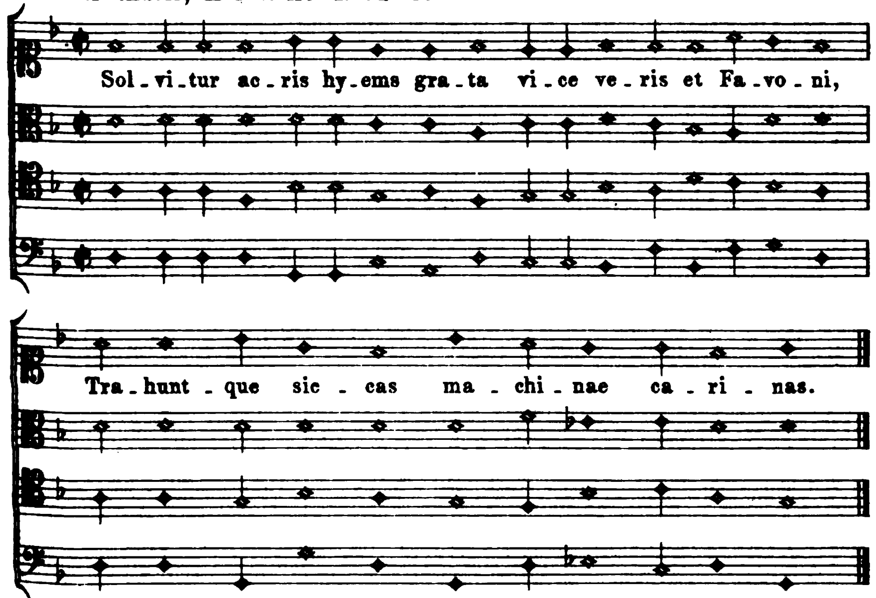
Carm. gen. XXII.
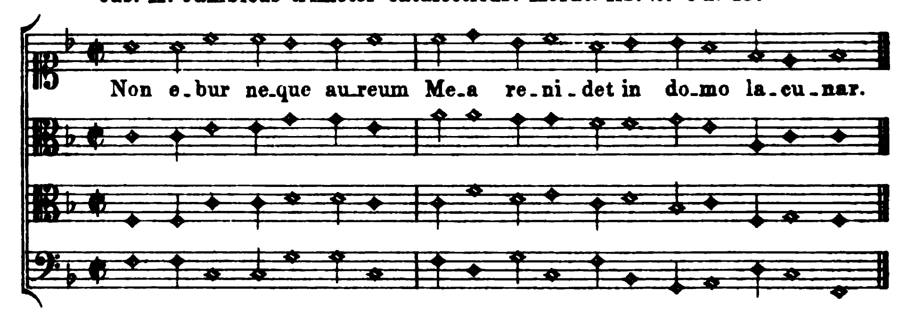


Hymnus „Ut queant laxis"
(aus Glareans „Dodecach". S. 438).



Genus dicolon distrophon: Versus I. Dactylicus heptameter acatal. II. Archilochius; constans ex penthemimeri jambica et tribus trochaeis, Horat. lib. 1. od. 4.



Genus dicolon distrophon. Versus I. Trochaicus dimeter catalecticus. II. Jambicus trimeter catalecticus. Horat. lib. 2. Od. 18.



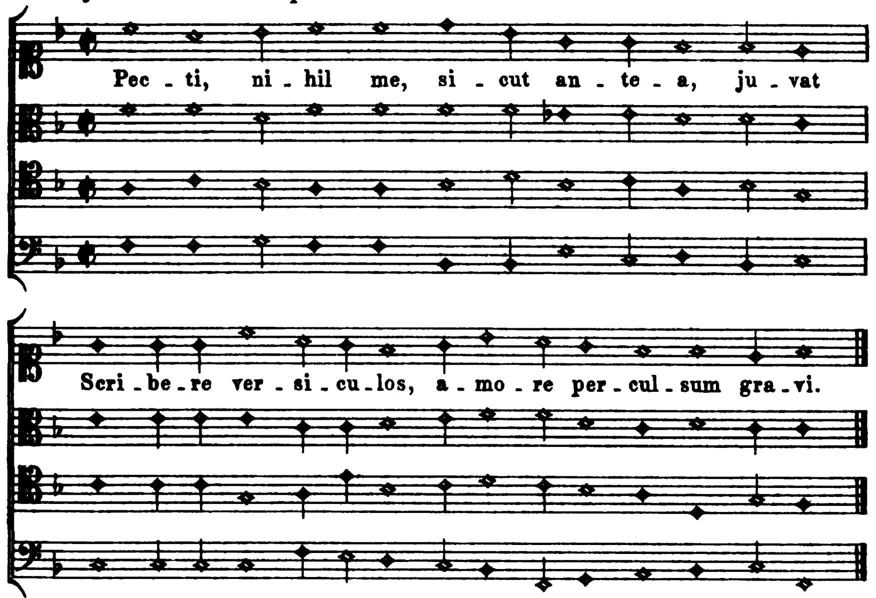
Genus dicolon tristrophon. Versus I. et II. Jonici a minore Sapphici trimetri acatalecti. III. Jonicus a minore, Sapphicus acatalectus tetrameter. Horat. lib. 3. Od. 12.

Mi - se - ra - rum est ne_que a - mo - ri da - re lu - dum,

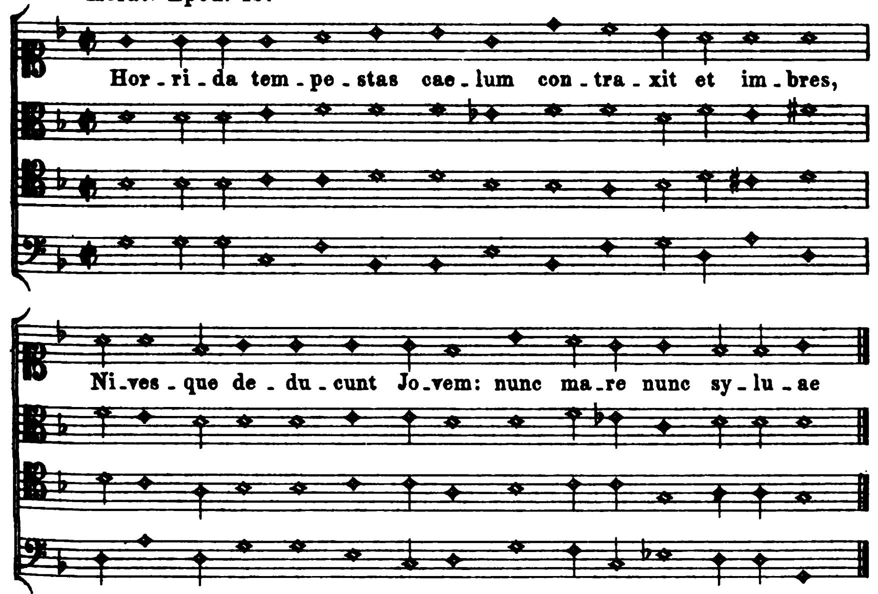
Ne - que dul - ci ma - la vi - no la - ve - re aut ex -

a - ni - ma - ri me - tu - en - tes pa_tru_ae ver - be_ra lin - guae.

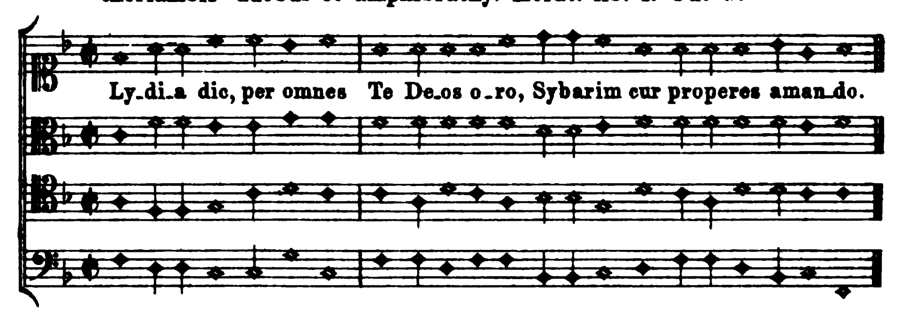
Genus dicolon distrophon. Versus I. Jambicus trimeter acatalect. II. Sapphicus; constans penthemimeri heroica et dimetro jambico. Horat. Epod. 2.



Genus dicolon distrophon. Versus I. Heroicus. II. Archilochius, constans ex jambico dimetro acatalect. et penthemimeri heroica. Horat. Epod. 13.



Genus dicolon distrophon. Versus I. Choriambicus dimeter acatalectus. II. Choriambicus tetrameter acatalect. ex epitrito secundo, choriambis duobus et amphibrachy. Horat. lib. I. Od. 8.



Genus monocolon: omnes versus sunt choriambici pentametri acatalecti. Horatius lib. I. Od. 11. et 12. et lib. 4. Od. 10.

Tu ne quae - si - e - ris sci - re (ne-fas) quem mi-hi, quem ti - bi

Fi - nem Dii de-de-rint Leu - co - no - ë: nec Ba-by - lo - ni - os

Ten - ta - ris nu-me-ros, ut me-li - us quic-quid e - rit pa - ti.

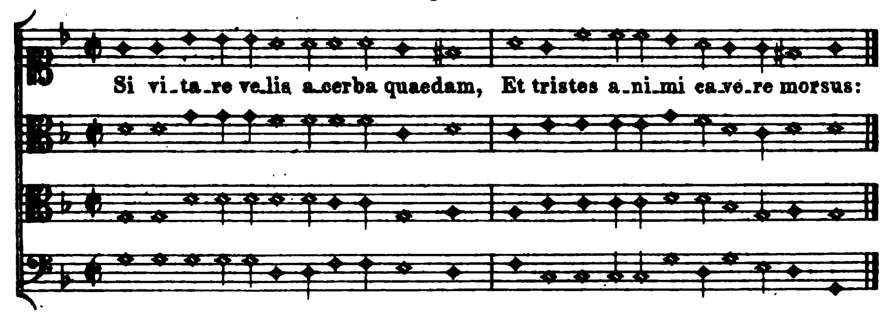
Genus Phalaecium, sive Hendecasyllabum.

Si vi - ta - re ve - lis a - cer - ba quae - dam

Et tri - stes a - ni - mi ca - ve - re mor - sus: Nul - li te fa - ci - as

ni - mis so - da - lem: Gau - de - bis mi - nus, et mi - nus do - le - bis.

Alia melodia generis Phalaecii.



Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik.

Von

Heinrich Reimann.

I. Litteratur.

Die byzantinische Musikgeschichte hat lange Zeit in der Musikwissenschaft nahezu dieselbe Rolle gespielt, wie noch vor wenigen Jahrzehnten Afrika in der Geographie. Seitdem Franz Joseph Sulzer in seiner »Geschichte des transalpinischen Daciens« Bd. 2 Wien 1781 S. 430 ff. eine Darstellung der »Theorie der türkischen und griechischen Tonkunst« gegeben hatte, die sieben Jahr später von Johann Nicolaus Forkel auszugsweise in den 1. Band seiner »Allgemeinen Geschichte der Musik« Leipzig 1788 (S. 443 ff.) aufgenommen wurde, hatte man sich daran gewöhnt, die »neugriechische« oder, wie man sie zu nennen pflegte, die »byzantinische Musik« als einen Nebenzweig der osmanischen, jedenfalls also als nichteuropäische Musik anzusehen. Es ist kein geringes Verdienst Villoteau's, daß er die Gelegenheit, welche sich ihm durch die Theilnahme an der Expedition Napoleons I. nach Aegypten bot, benutzte, um unter Anleitung des Vorsängers der griechischen Kirche in Kairo Dom Guebrail (d. i. Gabriel) eine, so weit es angehen mochte, gründliche Kenntniß der byzantinischen Musiktheorie sich anzueignen. In anziehender und leicht verständlicher Weise hat Villoteau im 14. Bande der Description de l'Égypte (Ed. 2. C. L. F. Panckoucke Paris 1826, S. 360 ff) seine Unterweisung durch Dom Guebrail erzählt und damit die erste Darstellung des byzantinischen Tonsystems gegeben, die erkennen läßt, daß dasselbe in seinen Grundzügen nicht asiatischen, sondern europäischen Ursprungs ist. Villoteau war aber zu wenig Kenner der altgriechischen Musiktheorie, und so war es ihm unmöglich, die Beziehungen der neugriechischen zur altgriechischen Musik zu entdecken. Nachdem weiterhin Fétis in der Biographie universelle Bd. 1 (Resumé philo-

sophique de l'histoire de la musique) Paris 1835 auf den sonderbaren Einfall gekommen war, die griechische Kirche habe ihr musikalisches System von den Kopten angenommen, wies R. G. Kiesewetter in seiner Schrift: »Ueber die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik« Leipzig 1838 jene vermeintliche »historische Thatsache von großer Wichtigkeit« — wie Fétis seine schwächliche Hypothese nannte — zurück und bewies, daß jene Musik der älteren Periode, die Villoteau als Blüthezeit der ägyptischen Musik bezeichnet habe, keine aegyptische, sondern die durch die Ptolemäer auf ägyptischen Boden verpflanzte altgriechische sei. Kiesewetter's Kenntniß der byzantinischen Musiktheorie basirte auf Chrysanthos' »*Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*«. Gedruckt zu Paris, Rignoux 1821. Diese Schrift hinwiederum enthält jedoch ein vollkommen neues, im Jahre 1818 durch den Protopsaltes Gregorios, den Chartophylax Charmuzios und den erwähnten Chrysanthos eingeführtes Notirungssystem, das die ältere byzantinische Semantik nicht blos wesentlich vereinfachte (z. B. die Zahl der Tonzeichen von 64 auf 20 beschränkte), sondern zum Theil auch die Bedeutung der Zeichen veränderte. Kiesewetter hat in seiner Schrift auf diese Neugestaltung der griechischen Semantik leider keine Rücksicht genommen; er vermengt daher, wie von Johannes Tzetzes, Ueber die altgriechische Musik in der griechischen Kirche München 1874. S. 8 richtig betont ist, zwei ganz verschiedene Entwicklungsstufen der griechischen Musik.

Demnächst war es Rudolf Westphal, der in seiner »Griechischen Rhythmik und Harmonik« (Bd. 1 der A. Roßbach- und R. Westphal'schen Metrik der Griechen) Leipzig 1867 S. 310 ff. die »späteste Gestaltung der alten Oktavengattungen und des Doppel-Oktaven-Systems« nach der Lehre des Manuel Bryennios (14. Jahrh.) behandelte. Allein bei dem Mangel jeder genaueren Kenntniß der musikalisch-hymnologischen Litteratur der Byzantiner konnte immer noch nicht der Boden gefunden werden, auf welchem weitere Forschungen ersprießlich gedeihen mochten. Des jüngst verstorbenen Kardinals und Vorstehers der Vatikanischen Bibliothek: J. B. Pitra's »Hymnographie de l'église grecque« Rome 1867 vermittelte zunächst eine genauere Kenntniß des rhythmischen und periodischen Baues der griechischen Hymnen, durch welche alsdann W. Christ zu weiteren Forschungen auf dem Gebiete der byzantinischen Hymnologie angeregt wurde. In einem jungen griechischen Gelehrten, Math. Paranikas, fand er einen Kenner griechischer Kirchenmelodien, und so hat denn die Wissenschaft diesen beiden Männern bemerkenswerthe Aufschlüsse über jenes dunkle

Gebiet zu verdanken. In der Sitzung der philosophisch-philologischen Klasse der Münchener Akademie am 11. Juni 1870 legte Christ eine Abhandlung »Ueber die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters« vor und am 5. November desselben Jahres: »Ueber die Harmonik des Manuel Bryennius und das System der byzantinischen Musik«. (Vgl. Sitzungsberichte der k. bayr. Akademie der Wissensch. zu München, Jahrg. 1870. Bd. II. München 1870, S. 75 ff., 237 ff.). Bereits im folgenden Jahre erschien die »Anthologia graeca carminum christianorum« von W. Christ und M. Paranikas. Das 4. Buch der Einleitung zu dieser Anthologie giebt eine klar und sachgemäß geschriebene Darstellung der byzantinischen Musik in vier Kapiteln: *De arte musica Byzantina*, *De generibus et scalis musicae Byzantinae*, *De octo tonis (ἤχοις) musicis*, *De notis musicis*, woran sich ein Anhang schließt, der eine Anzahl liturgischer Gesänge nach der Transskription des Archimandriten von Tergeste Eustathios enthält. Zu gleicher Zeit mit diesem Werke erschien in der griechischen Zeitschrift Pandora Bd. 21, Athen 1871 S. 381 ff. und 429 ff. ein in neugriechischer Sprache geschriebener Aufsatz: *Τιμοθεος ο Μιλησιος η περι της μουσικης των νεωτερων Ελληνων*, auf dessen beachtenswerthen Inhalt ich später zurückkomme, und in den Monatsheften für Musikgeschichte Jahrg. 3, 1871, No. 10, S. 157 ff. ein Aufsatz des Münchener Professor Schafhäutl »Ueber die Musik der byzantinischen Kirche«. Demnächst ist die bereits oben citirte Schrift des Johannes Tzetzes zu erwähnen, welche scharfsinnige Untersuchungen über die Theorie des Manuel Bryennios und des sogenannten Hagiopolites enthält und auf umfassender Handschriftenkenntniß beruht. Von neueren Schriften über byzantinische Musik erwähne ich noch: L. A. Bourgault-Ducoudray, »Études sur la musique ecclésiastique grecque Mission musicale en Grèce et en Orient janvier-mai 1875.« Paris 1877; Johann de Castro, »Methodus cantus ecclesiastici graecoslavici« Romae 1881; Hugo Riemann: »Ueber die *Μαρτυρίαι* der byzantinischen liturgischen Notation. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kirchentöne aus den altgriechischen Oktavengattungen« (Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen Klasse der k. bayr. Akad. d. Wiss. zu München. Jahrg. 1882, Bd. 2. München 1882.)

Daß über denselben Gegenstand in den verschiedenen Handbüchern der Musikgeschichte mit größerer oder geringerer Genauigkeit gehandelt wird, brauche ich nicht erst zu sagen. Nur auf die allerneueste eigenartige Darstellung des byzantinischen Tonsystems durch J. F. Rowbotham im 3. Bande seiner »History of music«, London 1887, S. 198 ff. sei hiermit ausdrücklich verwiesen. Daß endlich Bücher wie Thimus' »Harmonikale Symbolik«, Hugo Riemanns

»Studien zur Geschichte der Notenschrift«, Grove's Dictionary und die besseren deutschen Musiklexika vieles Bemerkenswerthe über unseren Gegenstand enthalten, ist bekannt.

II. Die Musik in der ältesten byzantinischen christlichen Periode.

Unsere Kenntniß der spätgriechischen Musik beruht vor der Hand lediglich auf den verhältnißmäßig sehr wenig zahlreichen theoretischen Schriften, die von Meibom, Wallis, Bellermann, Vincent und Ruelle herausgegeben sind. Die große Anzahl byzantinischer Musiktraktate, die sich handschriftlich in den größeren Bibliotheken Europas finden, sind noch vollkommen unbekannt und harren der Veröffentlichung. Nachdem durch die bewundernswerthe Thätigkeit Studemunds, Hörschelmanns u. A. ein großer Theil der spätgriechischen Metriker zugänglich gemacht worden ist, darf man sich auch der Hoffnung hingeben, ein Corpus musicorum graecorum zusammengestellt zu sehen. Je größer der Gewinn ist, den die Kenntniß und Herstellung des Homer und der Tragiker aus dem Studium der byzantinischen und alexandrinischen Grammatiker und Scholiographen gezogen hat, um so gespannter darf man auf die Ergebnisse sein, die ein vergleichendes Studium der byzantinischen Musiktheoretiker für die griechische Musik zur Folge haben muß.

So lange es also unmöglich ist, nach den Quellen selbst eine zusammenhängende, pragmatische Geschichte der byzantinischen Musik zu schreiben, muß man die allgemeine Kulturentwickelung des byzantinischen Reiches, insbesondere seiner Hauptstadt verfolgen, um hieraus Schlüsse für die specielle Entwickelung der Musik zu ziehen.

Trotzdem die Gründung Konstantinopels durch Kaiser Constantin in eine Zeit fiel, wo nach den glücklich überstandenen Stürmen der germanischen Einfälle das Hellenenthum noch einmal zu kurzer Blüthe kam (es war das letzte Aufflackern griechisch antiken Lebens in der Universität Athen und die Rückwirkung desselben auf das gesammte Griechenland), so konnte doch nichts darüber hinweg täuschen, daß die Tage des Hellenismus gezählt waren. Man brauchte eine neue Centralstelle, die das, was Griechenland geschaffen hatte, bewahren konnte und in Folge einer günstigeren geographischen Lage geeigneter als Athen war, die ganze Summe griechischer Bildung, die längst ganz Vorderasien, Afrika und das gesammte Römerreich erobert hatte, in sich zu vereinigen. Das alte Byzanz, das neue Konstantinopel war der geeignetste Ort hierzu. Zwar war es eine lateinische Gründung, zwar wurde es nach Theodosius' I. Tode die Residenz der oströmischen Kai-

ser, zwar erhielt es großen Bevölkerungszuzug aus Illyrien und Thracien, trotzdem aber war und blieb die Stadt für alle Zeiten griechisch und wurde gar bald der Sammelpunkt aller derer, die Reichthum zu erwerben suchten, oder ihres Besitzes inmitten einer üppigen, prachtvollen, von Natur und Menschenhänden gleich reich und schön ausgestatteten Weltstadt so recht froh werden wollten. Dieser griechische Charakter der Stadt trat noch viel bestimmter und schärfer hervor, seitdem Constantin der Große das Christenthum zu der bevorzugten Stellung im römischen Reiche erhoben hatte. Bisher hatte die Religion des Nazareners, die der heil. Paulus im Jahre 54 nach Macedonien, Athen und Korinth gebracht hatte, nur langsame Fortschritte gemacht. Ja, je reicher der ethische Gehalt der Platonischen Philosophie, je edler und erhabener die Poesie des Homer und der gewaltigen Tragiker Aeschylus und Sophocles erschien, je reiner und idealer das Wirken und Streben eines Demosthenes, eines Socrates gewesen war, um so überflüssiger mußte den Griechen die christliche Lehre erscheinen, um so stärker widersetzte sich das national hellenische Gefühl dem Christenthum. So erklärt sich denn auch am besten die Eigenart des ersten Romantikers auf dem Throne, des Julianus Apostata, des Neffen Constantins des Großen. Die Bibel und die dogmatischen, mit rhetorischen Spitzfindigkeiten durchtränkten Schriften der Arianer kamen ihm schal vor im Vergleich zu der tiefsinnigen platonischen Anschauung, daß die Menschenseele ihre Heimat in reineren Sphären, nicht in der Welt der Materie habe, und daß sie nach jener überirdischen Heimat sich zurücksehne. Trotzdem entnahm Julian aus dem Christenthum Einrichtungen, die ihm für seine neuplatonische Staatsreligion geeignet erschienen. Dem heidnischen Priesterthume gab er die christlich hierarchische Verfassung und bestimmte, daß die Priester die heiligen Hymnen lernen sollten, die älteren, wie die in neuerer Zeit entstandenen.

Es ist von Wichtigkeit des weiteren darzuthun, wie sich die Beziehungen des Christenthums zum Hellenismus gestalteten. Denn je mehr es sich zeigt, daß das Christenthum schließlich doch dem Hellenismus näher trat und so manche Eigenthümlichkeit in Kult und Sitte aufnahm, um so mehr gewinnt es Wahrscheinlichkeit, daß die altchristliche, kirchliche Musik aus der griechischen erwuchs. So waren die religiösen Gesänge der christlichen Therapeuten in Alexandrien ganz im Stile griechischer Kultgesänge gehalten. Von ihnen erzählt Philo in der Vita contemplativa (ich citire nach F. Arevalus, Hymnodia hispanica, Rom 1786, S. 23) folgendes: *Ubi omnes consurrexere, duo chori fiunt in medio coenaculo, alter virorum alter feminarum. Cuique suus inventor praeficitur honore praestans et canendi peritia; deinde*

canunt hymnos in laudem Dei compositos variis metrorum carminumque generibus nunc ore uno nunc alternis non sine decoris et religiosis gestibus, modo stantes, modo prorsum retrorsumque gradum moventes, utcumque res postulat... Dieselbe Theilung in 2 Chöre mit je einem Vorsänger findet sich heut zu Tage noch in der griechischen Kirche.

Obwohl Theodosius I. und seine Nachfolger mit aller Energie gegen die heidnischen Orakel, die Mysterien und Opfer vorgingen, so vermochten sie dennoch nicht das national-hellenische Gefühl zu ersticken, und trotz aller Verbote bestand der heidnische Kult noch bis in das 5. Jahrhundert. Ja, bei dem langjährigen friedlichen Nebeneinanderleben von Christen und Heiden, bei der großen Anerkennung, die christliche Kirchenlehrer wie Gregor von Nazianz, Clemens Alexandrinus, namentlich aber Basilius der Große der hellenischen Bildung in Wort und Schrift zollten [1], fühlte man den Gegensatz im Volke verhältnißmäßig wenig. Als indessen die Stätte von Olympia verwüstet wurde, und das Meisterwerk des Phidias, die Zeusstatue, in das Haus des Patriciers Lausus nach Konstantinopel kam, und das Bild der Pallas *Πρόμαχος* von der Akropolis in das Atrium eines anderen Bürgers der jungen Weltstadt gebracht wurde, als endlich gar 529 die Universität Athen auf Befehl Kaiser Justinians aufgehoben, die heidnischen Tempel in christliche Kirchen verwandelt wurden; als man im ehemaligen Parthenon auf der Akropolis an Stelle der Promachos die Panagia verehrte und der Theseustempel mit seinen die Thaten des Theseus verherrlichenden Metopen zu einer Kirche gemacht wurde, die dem heil. Georg von Kappadocien, der den Drachen bezwingt, geweiht war: da erkannte man am besten, daß es nicht die Gewalt der christlichen Dynasten, sondern die Zugeständnisse waren, die das Christenthum dem hellenischen Heidenthum machte, welche jenem zum Siege über dieses verholfen hatten. Ohne Bedenken adoptirte das Christenthum die Wallfahrten an heilige Stätten und gar Vieles aus dem Rituale der Opfer, so daß man mit Recht sagen konnte: *οἱ ἀληθῶς σοφοὶ πατέρες τῆς ἐκκλησίας συγκαταβαίνοντες εἰς τὴν ἀνθρωπίνην ἀσθένειαν παρεδέχθησαν οὐκ ὀλίγα ἐκ τοῦ περὶ τῆς θυσίας τυπικοῦ τῶν ἀρχαίων* (vgl. Pandora, Tomos *Κ' σελ.* 103).

Man ging in den Konzessionen an die eingewurzelten Gebräuche und abergläubischen Vorstellungen sogar so weit, daß man zur Hei-

[1] Gregor von Nazianz Orat. 3 p. 51 widersetzt sich dem von Julian erlassenen Gesetze, daß die Christen keine griechische Bildung genießen sollen; Clemens Alexandrinus Strom. p. 192 c. IX. 37. c. X, 185 empfiehlt den Christen das Studium der griechischen Litteratur und Basilius hält die Bekanntschaft mit den griechischen Dichtern und Philosophen für unentbehrlich für die Jugend. Vgl. *Παραίνεσις πρὸς τοὺς νέους, De legendis libris gentilium* 245, 247 und 250.

lung von Gebrechen und leiblichen Übeln die heidnische Sitte des Tempelschlafes und der Traumdeuterei in christlichen Kirchen duldete — wie dies das Beispiel des heil. Johannes Damascenus noch aus dem 8. Jahrhundert bezeugt (vgl. S. 332).

Somit wird man aus allen diesen Umständen in Bezug auf die Musik, die im Kult der christlichen Kirche eine so bedeutende Rolle spielte, den analogen Schluß zu ziehen berechtigt sein, daß man an dem Gebrauch des heidnischen, also griechischen Tonsystems, bei den Kultgesängen des christlichen Gottesdienstes nicht den mindesten Anstoß nehmen konnte, ja, man wird getrost sagen können, daß, wie man im 15. und 16. Jahrhundert im Abendlande weltliche Volkslieder zu christlich frommen Gesängen umgestaltete, man auch im 5. bis 7. Jahrhundert in Griechenland volksthümliche Gesänge, Hymnen und dgl. in den Kult der christlichen Kirche herübernahm, und daß man es nicht im entferntesten als ein Sacrilegium ansah, dem christlichen Kirchengesange die heidnische Theorie zu Grunde zu legen. Das Gegentheil hiervon würde dem in Vorstehendem kurz dargelegten Zeitgeiste geradezu widersprechen. Schreiben doch auch die ersten christlichen Dichter des griechischen Morgenlandes (z. B. Synesius Cyrenaicus, Gregor von Nazianz u. a. *μέλη*, *ᾠδαί*, *νόμοι* wie die hellenischen Dichter, und der Märtyrer Methodius († 312) dichtete — und komponirte gleichzeitig ein Parthenion, in dem er die gleichartigen Gedichte Alcmans, Pindars, Theokrits und Catulls Hymenaeus nachahmte. Wie man bei den älteren Dichtern *ὕμνοι εἰς Ἀπόλλωνα* findet, so schreibt man jetzt *ὕμνοι εἰς Χριστόν*, *εἰς Παναγίαν* u. s. w.

So wurde denn also Byzanz d. h. Konstantinopel in regem Wetteifer mit Alexandrien die Hochburg griechisch-christlicher Bildung und Gesittung: Trotz der ursprünglich lateinischen Gründung blieb die Stadt griechisch in Sprache, Kultur und Sitte, griechisch in Kunst und Wissenschaft. Freilich nicht in dem Sinne, daß sie Neues schuf und hervorbrachte. Die Mission, welche der jungen Weltstadt geworden war, bestand darin, das Geschaffene zu bewahren: die Schätze griechischer Kultur zu pflegen und zu hegen, und sie im geeigneten Zeitpunkte nach dem Westen zu verpflanzen. Und diese ihre Mission hat sie getreulich erfüllt, auch in Bezug auf die Bewahrung der griechischen Musiktheorie. Aus griechischen Lehrbüchern schöpfte Boetius (er studirte 18 Jahre in Athen); derselbe, dessen Schrift über die Musik die Grundlage aller Musiktheorie im Mittelalter bis auf Guido von Arezzo war. Brambach hat in seiner Schrift: »Die Musiklitteratur des Mittelalters«, Karlsruhe 1883 S. 3 in einer Tabelle ein Bild von dem Umfange gegeben, in welchem Boetius bis zum 11. Jahrhundert benutzt worden ist.

Leider fehlt aber bis jetzt ein genauer Nachweis darüber, welches außer Aristoxenus, Nikomachus und Ptolemaeus, die er häufig erwähnt, die hauptsächlichsten Quellen des Boetius gewesen sind. Zweifellos waren dies die griechischen Theoretiker der ersten christlichen Jahrhunderte, wie denn überhaupt die Beziehungen des in der griechischen Philosophie erzogenen römischen Staatsmannes zu dem byzantinischen Hofe durch die Erzählung von der erfolglosen Gesandtschaft des Bischofs Johannes nach Konstantinopel, die ja auch das tragische Ende des philosophischen Staatsmannes zur Folge hatte, beglaubigt sind.

So mannigfaltig und tief einschneidend auch die Umwälzungen waren, denen im Laufe der Jahrhunderte die griechische Halbinsel ausgesetzt war, Byzanz ist bis zu seiner Eroberung durch die Osmanen das Centrum hellenistischer Bildung geblieben. Die Musik hat allerdings im öffentlichen Leben jenes Staates, wie dies Ambros im 2. Band seiner Musikgeschichte ausführlich dargethan hat (vgl. S. 20 f.), eine ganz untergeordnete Rolle gespielt; desto eifriger aber wurde sie in der orthodoxen griechischen Kirche gepflegt. Freilich wurde auch hier die ursprüngliche, klassische Reinheit des Tonsystems mehrfach getrübt, namentlich haben die im 9. und 10. Jahrhundert eingewanderten Slaven, wie es scheint, neue fremdartige Tonsysteme eingeführt. Trotzdem haben meines Erachtens die modernen Griechen Recht, wenn sie sich dagegen verwahren, daß man ihre Musik eine »fremde«, ihnen von außerhalb zugetragene nennt; und wenn sie auch zugestehen müssen, daß die Schönheit ihrer »*μέλη*« und der »*ἀγωγή*« nicht mehr die des klassischen Hellenenthums ist, so dürfen sie doch mit dem Verfasser des oben erwähnten Aufsatzes in der Pandora Bd. 21 mit Recht sagen: »*ἡ φυὴ τῶν ῥιζῶν ἐάθη ἐν τῇ γῇ*«: Die Grundlage der antikgriechischen Musik ist ihnen geblieben.

Es ist daher meine feste Überzeugung, daß man um eine richtige Vorstellung von dem Wesen der griechischen praktischen — nicht theoretischen — Musik zu erhalten, sich nicht auf das Studium des Aristoxenus und des Corpus der älteren griechischen Musiker, in der Meibom'schen Sammlung beschränken darf. Auch die Stellen, an denen Plato und Aristoteles, zwei theoretisch wie praktisch wohlgebildete Musiker, von griechischer Musik handeln, bringen uns in Rücksicht auf die Erkenntniß des Wesens der praktischen Musik der Griechen nicht weit, sie lassen vielmehr erkennen, wie viel uns zu einer richtigen, d. h. auf sicherer Kenntniß beruhenden Würdigung der ethischen Wirkungen der alten Musik noch fehlt[1]. Was in Homer und

---

[1] Ich verweise hier, um ein Beispiel anzuführen, auf die von dithyrambischer Begeisterung getragene Lobrede des Alkibiades in Platons Symposion (215 C. [c. 32]).

den übrigen Schriftstellern über das Wesen der praktischen Musik zu finden ist, kann nur an zweiter und dritter Stelle in Erwägung gezogen werden, wofür ich die Gründe in meiner Besprechung des Guhrauer'schen Programmes: »Musikgeschichtliches aus Homer I.« Programm des städt. Gymnasiums in Lauban, Ostern 1886, in der Berliner Philolog. Wochenschrift 1887, No. 3, Sp. 69 ff. dargelegt habe.

Aus diesen Gründen erscheint mir eine möglichst eingehende, historische Forschung auf dem Gebiet der neugriechischen bezw. byzantinischen Musik ein wesentliches Mittel zur Erlangung einer gründlicheren Kenntniß von der musikalischen Praxis der alten Griechen. Auf dem Gebiet der hebräischen, kirchlichen, bezw. Tempelmusik ist Josef Singer, Oberkantor der israelitischen Kultusgemeinde in Wien, in seiner Schrift: »Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges« zu höchst bemerkenswerthen Resultaten über die ältesten drei »Synagogentöne« gekommen. War es hier möglich, durch die kritische Erforschung der Tradition Tonsysteme zu finden, die vielleicht viel älter als das griechische System sind, sollte nicht eine methodische Erforschung des neugriechischen Kirchengesanges ähnliche Resultate erhoffen lassen, zumal auf dem Gebiet der altgriechischen Musik die Kenntniß der Theorie immerhin eine ebenso umfangreiche, als eindringliche geworden ist?

III. Beziehungen der abendländischen Musik zu der byzantinischen.

Zwischen den zu Rom residirenden Päpsten und den rhomaeisch-byzantinischen Kaisern bestanden bis in das 9. Jahrhundert die engsten Beziehungen. Desgleichen traten auch die Beherrscher des mächtigen Frankenreiches, die Karolinger, mehrfach mit den oströmischen Kaisern in Verbindung. Auf diesen ganz allgemeinen historischen Voraussetzungen, die ich hier nicht weiter zu verfolgen habe, fußen auch die Beziehungen, welche die abendländische Musik mit der byzantinischen verknüpften. Die kirchliche Liturgie wurde im griechischen Orient ausgebildet: Von da kamen der Psalmengesang, die Antiphonien, die Doxologie und der gesammte liturgische

Wenn dort die Wirkung der Rede des Sokrates mit der göttlichen Gewalt der Flötenweisen des alten Olympos verglichen wird, wenn diese Kompositionen des Olympos — gleichviel ob es Gesänge zur Flöte, oder Flötenmelodien ohne Gesang waren — geradezu als »göttlich« bezeichnet werden und Sokrates selbst in diesem Sinne ein »Auletes« genannt wird, dessen Rede bezaubernd wirke und den Zuhörer auf das tiefste ergreife, so muß uns alles, was wir sonst über des Olympos Kunst bei Plutarch u. a. lesen, recht geringwerthig vorkommen, da es uns so wenig jene wunderbare Wirkung derselben fassen und ahnen läßt, die der enthusiastische Alkibiades in Plato's Symposion an ihr rühmt.

Apparat in die abendländische Kirche. So berichtet Polydorus Vergilius, der hl. Hieronymus habe auf Ansuchen des Papstes Damasus (367—385) den Psalter entsprechend der Zahl der Wochentage in sieben Abschnitte getheilt: »*ut quilibet dies certum numerum psalmorum haberet, qui caneretur*« (*de rerum inventione* Amstelod. 1671. p. 369). Die Einführung der Wechselgesänge schreibt die Überlieferung dem hlg. Ignatius von Antiochien zu, den Trajan hinrichten ließ. In die abendländische Kirche übertrug sie nach H. Pantaleon (Chronographia christianae ecclesiae Basil. 1561. p. 32) ebenderselbe Papst, dessen Zeitgenosse der hl. Ambrosius von Mailand war. Demnach läßt sich mit der Notiz des Pantaleon sehr wohl der Bericht des hl. Augustinus in den Confessionen IX vereinigen: »Ambrosium ... hunc canendi hymnos et psalmos morem (d. i. die Wechselgesänge) primum apud occidentales instituisse populos«. Daraus ergiebt sich die Thatsache, daß die genannten Gesänge zuerst bei den orientalischen d. h. griechischen Christen, u. zw. wahrscheinlich in Antiochien aufgekommen sind und unter Papst Damasus — demselben der das hochherzige Dekret erließ: »nullius accusationem per scripta sine certo accusatore suscipiendum« — eingeführt wurden[1]. Um die Einführung selbst hat sich denn auch der hl. Ambrosius in hervorragender Weise verdient gemacht. —

Daß der genannte Bischof von Mailand auch die vier authentischen Kirchentöne eingeführt habe, hat man mit gutem Recht bestritten. Ambrosius war Hymnendichter, und hat als solcher gewiß auch die Melodien zu seinen Hymnen in derselben Weise gesetzt, wie dies von den byzantinischen Meloden bekannt ist[2].

Wie nun mit dem Namen des hl. Ambrosius der Lobgesang »*Te Deum laudamus*«, den er bei der Taufe des hl. Augustinus angestimmt

[1] Daß die Wechselchöre hebräischen oder ägyptischen Ursprunges seien, sucht Lowth, Praelectiones de sacra poesi Hebraeorum 19 zu beweisen. Vgl. auch Rowbotham Hist. of mus. I, London 1885, S. 265. In der griechischen Chorpoesie und zwar sowohl in der lyrischen als dramatischen waren sie eine altgewohnte und vielfach angewendete Einrichtung.

[2] Was indessen über die Eigenart des Ambrosianischen Gesanges und seinen Unterschied von dem Gregorianischen überliefert ist, erscheint so allgemein und unklar, daß es nicht die Möglichkeit gewährt, sich eine bestimmte Vorstellung von jenem Gesange zu machen. Die Urtheile über den Ambrosianischen Gesang stammen aus ziemlich später Zeit. Oddo bei Gerbert Scriptores I, 275, Franchinus Gafor Mus. pract. I, 7 Radulfus de Rivo, der Dechant von Tongern: De canonum observantia prop. 12 [im 10. Band der Vitae patrum veterum ed Hittorp]. Sie sind zum Theil sich widersprechend (vgl. Gerbert de cantu 1, 254), aber es ist äußerst bemerkenswerth, daß das Urtheil der erst genannten Theoretiker genau mit dem Urtheil übereinstimmt, welches über die Hymnen des Johannes Damascenus gefällt wird.

haben soll, dauernd verknüpft ist, ganz ebenso wird ein dem »Magnificat« entsprechender Hymnus dem hlg. Johannes Damascenus zugeschrieben. Leo der Isaurier hatte, so erzählt Johannes, der Patriarch von Jerusalem, in der Vita S. Johannis, diesem die Hand abhauen lassen, weil er sich der Bilderzerstörung widersetzte. Des Nachts schlief Johannes nach inbrünstigem Gebet zu der *Παναγια* im Tempel, und beim Erwachen fand er die Hand wieder unversehrt angeheilt. Dankerfüllt sang er das Lob der *θεοτόκος* in einem Hymnus, den Constantinus Acropolita aufbewahrt hat. Ganz ähnlich ist die Erzählung von dem ältesten byzantinischen Meloden Romanos, die Pitra in der Gratulationsschrift der Vatikanischen Bibliothek an Leo XIII. aus dem Codex des Klosters des hl. Johannes auf Patmos mittheilt. (Vgl. S. XX). Desgleichen zeigt es eine auffallende Übereinstimmung mit griechischen Gepflogenheiten wenn der Ambrosianische Gesang: *perdulcis*, *suavis* (vgl. Franch. Gafor Mus. pr. I, 7) und Ambrosius sebst *mellifluus* genannt wird, oder wenn der hl. Ennodius, Bischof von Pavia (5. Jahrh.) sagt:

»Qualis in Hyblaeis Ambrosius eminet hymnis,
Quos positos cunis significastis apes«.

Von dem hlg. Gregor, dem großen Reformator des abendländischen Kirchengesanges, weiß man, daß er vier Jahre als päpstlicher Gesandter in Konstantinopel zugebracht hat — eine Thatsache, die angesichts der ihm zugeschriebenen Einführung der Kirchentöne noch nicht in ihrer vollen Tragweite gewürdigt worden ist. So ungewiß es bleibt, welche positive d. h. historisch begründete Schlüsse hieraus zu ziehen sind, und welche Maßnahmen im Einzelnen bezüglich der Fixirung der Theorie des Kirchengesanges jener Aufenthalt in Konstantinopel ergeben hat, so dürfte man doch im Allgemeinen wohl kaum fehlgreifen, wenn man annimmt, daß alles das, was die Tradition bezüglich der Einführung und Neugestaltung der sogenannten abendländischen Kichentonarten dem hl. Gregor zuschreibt, nicht ohne Einfluß von Seiten byzantinischer Musik-Theoretiker und Praktiker fixirt worden sei. In der Theorie lebte die altgriechische Tradition bei den Byzantinern noch Jahrhunderte lang fort: erst die Einnahme von Konstantinopel und der völlige Untergang des rhomaeischen Reiches scheinen die letzte Spur lebendiger antiker Tradidion verwischt zu haben. In der Praxis freilich mögen, wie ich später darthuen will, sich fremde, namentlich slavische Einflüsse geltend gemacht zu haben. Namentlich glaube ich, daß die eigenthümlichen chromatischen Scalen, die unter den Kirchentönen der Neugriechen eine nicht unbedeutende Rolle spielen, eine durch die Berührung mit Slaven und Orientalen hervorgebrachte Neuerung in

der byzantinischen Musik sind, die jedoch nicht älter als das 9.—10. Jahrhundert ist; denn dies ist derselbe Zeitpunkt, zu welchem die genannten Einflüsse auf der Balkanhalbinsel größeren Umfang gewinnen. Die abendländische Kirche sanktionirte die strenge Diatonik, an der sie im gregorianischen Gesange im großen und ganzen bis zum heutigen Tage festgehalten hat.

Daß die Bezeichnungen der abendländischen Kirchentöne als authentische und plagale, desgleichen auch die »parapteres«, von *παρὰ πτερόν* [vgl. jedoch meine Besprechung des W. Brambach'schen »Tonsystems« etc. Lpz. 1881 im Philologischen Anzeiger XIII, 243 f.]; daß ferner die Zählung der Töne mit latinisirten griechischen Zahlen: protus, oder archous, deuterus etc. die Benennung der einzelnen Intervalle wie der gesammten 8 oder 10 Oktavengattungen im Abendlande auf griechischen Ursprung hinweisen, daß die Singeschulen »Orphanotrophia« genannt wurden, und der »primicerius« genau dem »*πρωτοψάλτης*« entsprach, sei hier nur nebenbei bemerkt. Nach Cyprian in der »Vita S. Caesarii Arelatensis« (vgl. Gerbert De cantu I, 340) sangen nicht bloß Priester sondern auch Laien griechische Prosen und Antiphonen (»*adiecit atque compulit, ut laicorum popularitas psalmos et hymnos pararet altaque et modulata voce instar clericorum alii graece alii latine prosas antiphonasque cantarent*«.)

Endlich hat bereits W. Christ in seiner trefflichen Abhandlung: »Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters, erläutert an der Hand einer Schrift des Zonaras« (in den Sitzungsberichten der Kgl. bayrischen Akademie der Wiss. Jahrg. 1870. Bd. II. München 1870. S. 75 ff.) die Richtigkeit der Gleichstellung des byzantinischen »*εἱρμός*« mit dem römischen »tractus« bei Leo Allatius (*De libris ecclesiasticis Graecorum*) und Goar (*Euchologion sive Rituale Graecorum*) aus etymologischen und sachlichen Gründen dargethan. Es ist aber hier wiederum bezeichnend, daß die lateinische Benennung »*tractus*« sich vom 9. Jahrh. ab — also von dem obengenannten Zeitpunkte an, wo jene definitive Scheidung byzantinischer und römischer Musiktheorie vor sich ging — im Abendlande eingebürgert hat (vgl. Fr. Wolf »Über die Lais, Sequenzen und Leiche« Heidelberg 1841. S. 92). Was die »Sequenzen« betrifft, so scheint diese Gattung religiöser Gesänge als eine spezifisch abendländische, von Notker Balbulus erfundene (?) Dichtungsart, nicht in Frage zu kommen. Es muß jedoch beachtet werden, daß der Ausdruck »sequentia« selbst unabweislich auf das byzantinische »*ἀκολουθία*« hindeute, was freilich in seiner ursprünglichen Bedeutung eine Folge von Gebeten und Gesängen bezeichnet, die zu einem bestimmten Feste oder zu einer bestimmten Andacht gehören, also mit unseren

Sequenzen nichts gemein hat. Daß andererseits aber die Erklärung des Durandus im Rationale divini Officii 4, 22: *sequentia . . . dictu est, quia pneuma iubili sequitur*, auf die C. Bartsch (»Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters«. Rostock 1868. S. 2) wieder zurückgekommen ist, eine ganz äußerliche und unhaltbare ist, hat W. Christ (a. a. O. S. 89) mit vollem Recht betont (vgl. auch *Anthologia graeca carminum christianorum*. Lips. 1871. S. LVII). Nichtsdestoweniger ist es dem letztgenannten gelehrten Forscher entgangen, daß Zonaras selbst im letzten Kapitel seiner von Christ (a. a. O. S. 76 ff) abgedruckten Abhandlung die Bezeichnung in einem Sinne gebraucht, der die nahe Beziehung dieses Terminus technicus zu der mittelalterlichen, Notker'schen Sequenz auf das deutlichste darlegt. Zonaras sagt (a. a. O. S. 84): *Εἱρμὸς λέγεται καὶ ἡ ἀκόλουθος καὶ ἡ πρὸς τὸν προηγησάμενον ἐπαναδρομή τε καὶ σύναψις. ὅθεν λέγομεν, ὅτι καθ' εἱρμὸν ὁ λόγος προβαίνει, ἀκολούθως δηλαδὴ καὶ τῆς προλαβούσης ἐννοίας ἐχόμενος. τὰ γοῦν προτεταγμένα ἐφ' ἑκάστης τῶν ᾠδῶν ᾄσματα εἱρμοὶ λέγονται, ὡς ἀκολουθίαν τινὰ καὶ τάξιν μέλους καὶ ἁρμονίαν διδόντα τοῖς μετ' αὐτά πρὸς γὰρ τοῦ εἱρμοῦ μέλος κἀκεῖνα ῥυθμίζονται.* Die Stelle besagt ohne Zweifel, daß man unter »*εἱρμοί*« dasselbe zu verstehen habe, was z. B. die Meistersinger des Mittelalters unter ihren »Tönen« verstanden; und daß man nach diesen »Tönen« andere Lieder und Hymnen (als solche werden bei den Byzantinern namentlich die »Troparia« bezeichnet) genau wie zur Zeit der Meistersinger dichtete. Dieses Nachdichten nach einer vorgeschriebenen Weise bezeichnet Zonaras an obiger Stelle als *ἡ ἀκόλουθος, ἐπαναδρομὴ πρὸς τὸν προηγησάμενον* und schließlich als »*ἀκολουθία*« d. i. die Nachfolge eines Gedichtes bezw. die Nachbildung eines Gedichtes nach einem bereits bekannten und gebräuchlichen »Tone«. Die *εἱρμοὶ* geben die Norm oder die »*ἀκολουθία*« an, sie sind die *τάξις μέλους*, sie geben also auch dem neuen Gedicht die *ἁρμονία* und nach der Melodie des Hirmos werden denn auch jene anderen Gedichte versificirt (*ῥυθμίζονται*). Man wird also unter *ἀκολουθίαι* = sequentiae Gedichte verstehen können, die nach einer bestimmten melodischen Vorlage geformt sind. Bei den Notker'schen Sequenzen waren der Jubilus, oder die Melodie des Alleluja dieses Vorbild, nach welchem der fromme Mönch — zunächst aus rein praktischen Gründen — seine »Sequenzen« dichtete. Es bleibt nur noch der Nachweis zu führen übrig, daß Notker selbst, der seinen Liedern diesen Namen gab, mit der griechischen Hymnologie und speciell mit griechischer Ausdrucksweise vertraut war. Ich glaube diesen Nachweis nicht einfacher und besser führen zu können, als indem ich auf die im sogenannten Graduale von Prüm (Nr. 9448 des fonds latin de la Bibl. nat. des manuscrits zu Paris) enthaltene Sequenz:

De nomine Christi (auch im Sacramentarium Epternacense fol. 25 befindlich) verweise, die mit den Worten beginnt: »*Alma chorus Domini nunc pangat nomina summi*« und deren Schlußstrophe also lautet:

»*Athanathos, Kyrios, theos, pantocrator, Jesus*
Salvificet nos, sit cui saecla per omnia doxa.«

Über die Beziehungen von »τρόπος« und »τροπάριον« zu dem lateinischen »modus« und »modulus«, desgleichen über die Ausdrücke »στίχοι« und »στιχηρά« und die Verwandtschaft beider mit den fränkischen »Tropi« (vgl. Durandus Rationale VI, 114, 3) und den lateinischen »versus« und »versiculi« hat W. Christ in der oben mehrfach erwähnten Abhandlung das Nöthige auseinandergesetzt, so daß ich mich hier darauf beschränken kann, auf S. 93 ff. der Sitzungsberichte 1870, II zu verweisen.

IV. Die Theorie des Manuel Bryennios.

I. Theil.

Joh. Tzetzes (Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche S. 19) theilt die mit neumirten Melodien versehenen Handschriften in zwei große Gruppen: »in solche, deren Melodien nicht später als in das 7. Jahrhundert zu setzen sind« (die er als Gruppe A bezeichnet), und solche, »deren Melodien vom 8. bis zum 17. (!) Jahrhundert reichen«, Gruppe B. Sieht man von dem auffällig großen Zeitraume ab, den die Gruppe B umfaßt, so erscheint auf den ersten Blick der angenommene Scheidepunkt zweier verschiedener musikalischer Perioden: das 8. Jahrhundert, also ungefähr die Zeit des heil. Johannes Damascenus als vollkommen gerechtfertigt. Allein was für die Melopoeie, unter der wir vorzugsweise die musikalische Praxis zu verstehen haben, gilt, scheint für die Theorie keine Geltung zu haben. Zwar hat auch diese Seite der musischen Kunst bei den Byzantinern unleugbar Wandlungen durchgemacht, sowohl bezüglich der Ausbildung des Tonsystems, als bezüglich der Notation, aber so weit sich bei den spärlichen, sicheren Quellen ein Überblick über die historische Entwicklung der Theorie bei den Byzantinern gewinnen läßt, legte man einen besonderen Werth darauf, alle Theoreme auf die altgriechische Ueberlieferung zu gründen; ja selbst wo die Praxis im Laufe der Zeit mit der alten Theorie in Widerspruch geräth, weiß die letztere immer wieder Mittel und Wege, die Neuerungen an alte Theorien anzuknüpfen und daraus herzuleiten. Und so ist denn auch bei Manuel Bryennios grade die historische Seite seiner theoretischen Darstellung die allerschwächste. Nur ein Beispiel mag das beweisen:

Bryennios kennt nur drei Entwicklungsperioden der griechischen Musik: die vorpythagoreisch-terpandrische, die pythagoreisch-terpandrische, und die *νεώτεροι μελοποιοί*, die Tzetzes (a. a. O. S. 24) als »nachpythagoreisch-terpandrische« bezeichnet, im Gegensatz zu Westphal. der darunter die »praktischen Musiker der Zeit des Bryennios« also der letzten Hälfte des XIII. und ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts verstanden wissen will. Mag man sich der einen oder der andern Annahme anschließen: es ist doch höchst verwunderlich, in einer solchen summarischen Darstellung die Hauptvertreter griechischer Melopoeie: ich nenne nur Pindar, Aeschylus, Euripides und Theoretiker wie Aristoxenus, Aristides und Ptolemaeus, nicht erwähnt zu finden, trotzdem Bryennios keinen Anstand nimmt, ganze Abschnitte bald aus Aristides, bald aus Bacchius, dann wieder aus Euclid, oder aus Georgios Pachymeres bisweilen wortgetreu zu copiren — und zwar: ohne seine Vorlage zu nennen. — Und so wird denn zwar keineswegs, wie bereits Rosini zum Philodem (Volum. Hercul. I, S. 14) bemerkt und J. Caesar in den »Grundzügen der griechischen Rhythmik«, Marburg 1861, S. 3 weiter ausgeführt hat, Manuel Bryennios als ein unanfechtbarer Zeuge für den praktischen Gebrauch der Musik im 14. Jahrh. angesehen werden können, aber seine Theorie enthält sehr vieles, was der antiken Tradition — ohne daß es Bryennios augenscheinlich selbst zugestehen will — widerstreitet und darum ein bemerkenswerthes Licht auf einen ganz dunkeln Theil der Geschichte der praktischen Musik wirft.

Die Harmonik des Bryennios, die in einem Cod. Farnes. dem Peripatetiker Adrastus zugeschrieben wird, ist ein in sich abgeschlossenes Werk, kein Fragment; und schon deswegen verdient sie eine aufmerksame Durchforschung. Mag darum auch der selbständige Werth dieser theoretischen Schrift — wie übrigens Bryennios im einleitenden Kapitel selbst zugesteht (vgl. Wallis Opp. math. p. 359 und 360) — kein bedeutender sein, immerhin hat Bryennios das eigenthümliche Schicksal nicht verdient, daß sein eigener Landsmann und Fachgenosse Philoxenos, der Verfasser des *Λεξικὸν θεωρητικὸν στοιχειῶδες τῆς μουσικῆς* Constant. 1859, also einer der jüngeren neugriechischen Musikgelehrten, gar nicht einmal weiß, daß eine Ausgabe des Bryennios bereits Oxonii 1699 im 3. Bande der Opera mathematica des berühmten Oxforder Professor Johann Wallis, S. 359 ff. erschienen ist. Philoxenos kennt den Bryennios überhaupt nicht, und weiß nur, daß er eine Harmonik geschrieben, die, wie er vermuthet, in der Pariser Bibliothek verborgen ruhe. —

Das Folgende bietet eine zusammengedrängte, objektive Darstellung der Theorie des Bryennios nach ihren wesentlichsten und be-

merkenswerthesten Abschnitten. Nur gelegentlich soll eine kritische Notiz zugefügt werden. Die eigentliche Kritik der Schrift und ihr Verhältniß zu den klassischen wie nachklassischen Theoretikern bildet eine Aufgabe für sich selbst.

In der Einleitung führt Bryennios folgendes aus: »So schön und wichtig auch die Kenntniß der musikalischen Theorie ist, so ist doch unverkennbar, daß sie der Zeit zum Opfer fallen muß: nicht so sehr deshalb weil diese fortschreitet und neue wissenschaftliche Ergebnisse zu Tage bringt, sondern weil sie als ihren Genossen und Schützling das »Vergessen« mit sich führt. Aus diesem Grunde hielt ich es trotz meiner unzulänglichen Kenntnisse für angezeigt, jener bedrohten Wissenschaft mit dem Rüstzeug einer theoretischen Abhandlung zu Hilfe zu eilen und sie, wenn möglich, der gebildeten Welt in Erinnerung zu bringen, namentlich allen denen, die an ihr Interesse nehmen und sie hochschätzen, ohne daß sie in der Lage sind die Kenntniß jener Theorie sei es durch eigenes Studium oder durch Unterweisung von anderen sich zu erwerben. Allerdings werden manche dieser Lehrer nur von der großen thörichten Menge unserer Tage für wirkliche Kenner gehalten, ja sogar noch weit über jene Männer gestellt, die sich in der Vorzeit einen hochberühmten Namen erworben. Auf diese letzteren Männer muß sich indessen die Musikwissenschaft stützen, und darum kann es Niemand dem Verfasser übel deuten, wenn er auf das zurückgreift, was jene bereits darüber gesagt und geschrieben haben.«

Die Grundlage der praktischen Musik ist das vollkommene harmonische System (*τέλειον σύστημα ἡρμοσμένον*), unter dem man jenes System zu verstehen hat, welches jede Harmonie, jede einzelne harmonische Species (*εἶδος ἁρμονικόν*) in sich schließt. Die das System begrenzenden Töne müßen zu einander in der vollkommensten Konsonanz, in der Antiphonie, stehen. Ein solches System wäre zunächst das einfache Diapason. Da dasselbe aber die harmonische Species z. B. der Konsonanz Duodecime, der Undecime, des Disdiapason nicht enthält, so kann allein das aus einem Disdiapason gebildetes System das *τέλειον σύστημα ἡρμοσμένον* sein. Andere harmonische Species, als die in ihm enthalten sind, giebt es nicht. Das Disdiapason-System gehört dem *Λόγος τετραπλάσιος* (1 : 4) an und enthält 15 Saiten oder Töne. —
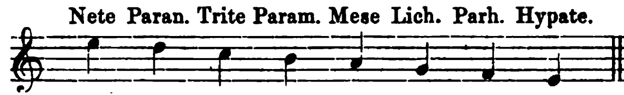
Dieses vollkommene System verdankt man dem Pythagoras, welcher die alte siebensaitige Leyer des Orpheus um einen Ton vermehrte und dadurch zunächst das einfache Oktavensystem herstellte. Die Lyra des Orpheus, in deren Kunst Mercur den Sänger unterwies, umfaßte nämlich nur folgende Töne: Nete, Paranete, Paramese, Mese, Hyper-

parhypate oder Lichanos, Parhypate und Hypate. In die uns gebräuchliche Form übertragen, denkt sich also Bryennios dies als die Stimmung der Lyra des Orpheus:



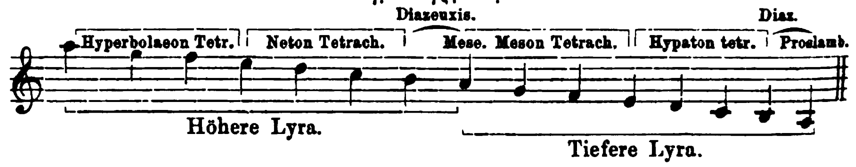
d. h. zwei gleiche, verbundene Tetrachorde mit dem Halbton an der untersten (tiefsten) Stelle.

Daß auf diese Weise die äußersten Töne vollkommene Dissonanzen waren, schien dem Pythagoras unerträglich. Daher schob er, nach der Darstellung des Bryennios (vgl. S. 365: *ὡς ὁ τῆς ἱστορίας ἀναδιδάσκει λόγος*, was kurz darauf S. 366 mit großem Nachdruck wiederholt wird), einen achten Ton zwischen Mese und Paramese ein, der von der Mese um einen Ganzton, von der Paramese um einen Halbton, richtiger um ein Limma entfernt sein sollte, d. h. den Ton: , den er nunmehr als Paramese bezeichnete. Die frühere Paramese rückte daher in die ihr durch die obige Intervallbestimmung zugewiesene Stellung, einen Halbton höher als die neue Paramese, und wurde »Trite« d. h. die 3. Saite von der Nete aus genannt, so daß auf diese Weise der neu hinzugekommene Ton im gleichen (Quarten-) Verhältniß zur Nete stand, wie vordem die Mese zur Nete. So ergab sich die neue Pythagoraeische Harmonie:



d. h. zwei gleiche, getrennte Tetrachorde mit dem Halbton an unterster (tiefster) Stelle.

Pythagoras vollzog aber noch eine anderweitige Umgestaltung dieses Systems. Er machte aus den getrennten Tetrachorden verbundene und fügte den 8. Ton außerhalb, als Ganzton an und nannte diese neue tiefe Saite die »Proslambanomene«, d. i. die dazu genommene. Zu gleicher Zeit vergrößerte und vervollständigte er dieses System, indem er die von ihm hinzugefügte Paramese (h) zum diazeuktischen Intervall machte und nun an das höhere, wie an das tiefere dieser beiden getrennten Tetrachorde je ein verbundenes Tetrachord ansetzte und das Ganze mit der Proslambanomene abschloß. So entstand das *τέλειον σύστημα ἡρμοσμένον*:



Abschnitt 2 (p. 368 ff.). Ueber die 15 Saiten des unveränderlichen Systems und des Tetrachordes. Von den vier Tetrachorden gehören zwei der höheren Lyra, zwei der tieferen an. Das höhere Tetrachord der erstgenannten Gattung heißt das Tetrachordum hyperbolaeon, das tiefere: Tetrach. diezeugmenon. Das höhere Tetrachord der tieferen Lyra: Meson, das tiefere eben derselben: Hypaton.

Die Namen der einzelnen Saiten sind: 1) Proslambanomene; 2) Hypate hypaton; 3) Parhypate hypaton; 4) Hyperparhypate (weil sie höher ist als die Parhypate) auch Lichanos Hypaton[1] genannt, und zwar je nach dem Tongeschlecht entweder: diatonische, oder chromatische, oder enharmonische Lichanos; 5) Hypate meson; 6) Parhypate meson; 7) Hyperparhypate oder auch Lichanos meson (= diatonisch, chromatisch oder enharmonisch); 8) **Mese.** Sie ist der Schlußton des tieferen Oktachords und zugleich die Proslambanomene, also der Anfangston des höheren Oktachords; sie ist also der höchste Ton der tieferen Lyra und der tiefste Ton der höheren; 9) Paramese (= Hypate des höheren Diapasonsystems); 10) Trite diezeugmenon (= Parhypate derselben); 11) Paranete diezeugmenon (diatonisch, chromatisch oder enharmonisch); 12) Nete diezeugmenon; 13) Trite hyperbolaeon; 14) Paranete hyperbolaeon (diatonisch, chromatisch oder enharmonisch); 15) Nete hyperbolaeon. Dies also sind die Saiten und Töne des unveränderlichen, vollkommenen Systems.

Abschnitt 4 (p. 377 ff.). Vom Tone. Bryennios führt in systematischer Folge eine Anzahl Definitionen des Begriffes »Ton« auf. Als die deutlichste erscheint ihm die folgende: *φθόγγος ἐστὶ μιᾶς χορδῆς ποία τις ἀπήχησις*. Die 15 Töne des Systems zerfallen in »unbewegliche« (*ἑστῶτες*) und »bewegliche« (*κινούμενοι*), nach den bekannten Unterscheidungen.

Die »unbeweglichen« Töne selbst werden wieder eingetheilt in »*βαρύπυκνοι*« (Hyp. hyp., Hyp. mes., Paramese und Nete diezeugm.) mit welchem Namen der jedesmalige tiefste Ton eines jeden Tetrachords bezeichnet wird; und in »*ἄπυκνοι*«, die auch »*ὑπατοειδεῖς*« genannt werden. Deren giebt es drei: Proslambanomene, Mese und Nete hyperbolaeon d. i. = Anfang, Mitte und Ende des Systems.

Die »beweglichen« Töne, die je nach der Theilung des Tetrachords in den verschiedenen Tongeschlechtern verschieden große Intervalle einnehmen, können entweder »*μεσόπυκνοι*« oder »*ὀξύπυκνοι*« sein.

[1] *ὑπάτων* fehlt im Text cf. p. 370 und ist nach der Analogie des gleichen Tones im Meson-Tetrachord zu ergänzen.

Jene, auch »παρυπατοειδεῖς« genannt, sind vier an der Zahl: Parhypate hyp., Parhypate mes., Trite diez., Trite hyperb.; diese heißen auch »λιχανοειδεῖς«. Ihrer sind ebenfalls vier: Lichanos hyp., Lichanos mes., Paranete diez., Paranete hyperbol.

Der übrige Theil dieses Abschnittes enthält wenig Bemerkenswerthes und allgemein Bekanntes.

Abschnitt 5. Von den Intervallen (p. 381 ff.). Nachdem Bryennios den Begriff διάστημα in seiner allgemeinen und besonderen Bedeutung erläutert, zählt er die Verschiedenheiten der Intervalle auf. Intervalle unterscheiden sich:

1) Durch die Größe. Das kleinste Intervall ist die Diesis; es folgen der $^1/_2$-, Ganz-, $1^1/_2$-, 2-Ton, das Diatessaron, Diapente, das Diapason, Diapason und Diatessaron, Diapason und Diapente, endlich Disdiapason.

2) Nach dem Charakter des Zusammenklanges: Konsonanzen und Dissonanzen. Zu den Konsonanzen gehört 1) die Antiphonie, d. h. der Zusammenklang mit der Oktave oder Doppeloktave. 2) Die Paraphonie, d. h. der Zusammenklang eines Tones mit seiner Quinte oder mit der Duodecime. Den Zusammenklang mit der Quarte bezw. der Undecime bezeichnet man mit dem generellen Namen »Konsonanz« (συμφωνία).

Auf sehr feinen akustischen Beobachtungen fußt folgende Unterscheidung der Antiphonie von der Paraphonie:

Bei der Paraphonie tönen die Klänge im ungleichen oder ungraden Schwingungsverhältnisse überein, da ihre Schwingungen in rhythmisch geordneten Perioden einander folgen. Bei der Antiphonie schwingt der tiefe Ton mit dem höheren in gleichem oder gradem Verhältniß, z. B. der 8. Ton mit dem 1., der 9. mit dem 2. u. s. w.

Jedes Intervall, welches kleiner als die Quart ist, heißt eine Dissonanz (διαφωνία): z. B. die Diesis, der $^1/_2$-Ganz-, $1^1/_2$- und 2-Ton. Eine Diaphonie entsteht, wenn von zwei angeschlagenen ungleichen Tönen der Klang des einen von beiden, des oberen oder des unteren, vorwiegt.

3) Nach ihren Bestandtheilen: »zusammengesetzte« und »unzusammengesetzte«. Unzusammengesetzte sind diejenigen, welche durch zwei in der Scala auf einander folgende Töne gebildet werden: z. B. Hypate und Parhypate u. s. w. Zusammengesetzte sind das Gegentheil hiervon, z. B. Hypate und Lichanos. Hierbei ist zu bemerken, daß gewisse Intervalle, außerhalb ihrer Stellung in einem System und in einem bestimmten Tongeschlechte gedacht, sowohl zusammengesetzt als unzusammengesetzt sein können. Der Halbton ist z. B. im chromatischen Geschlecht unzusammengesetzt, zusammengesetzt ist er hingegen im enharmonischen; der $1^1/_2$ Ton ist im chromatischen unzusammengesetzt, im diatonischen zusammengesetzt u. s. f.

4) Nach dem Tongeschlecht, wie bereits aus No. 3 hervorging.

5) Nach Rationalität und Irrationalität, je nachdem sich die Intervallverhältnisse durch Verhältnißzahlen ausdrücken lassen, oder nicht.

Abschnitt 6. Das Tonsystem (p. 383 ff.). Die Tongröße, welche aus mehr als einem Intervall besteht, heißt ein »System«. Die Systeme unterscheiden sich
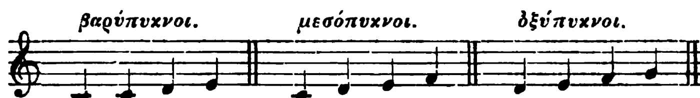
1) nach Größe: Diapason, Diapente, Diatessaron, Ditonus, Tritonus u. dgl.

2) Nach den äußersten Tönen, je nach dem diese zu einander konsonirende oder dissonirende Intervalle bilden. Im unveränderlichen Systeme giebt es sechs solcher kleinerer, von Konsonanzen begrenzter Systeme: a) Das Diatessaron (= 1, 1, $^1/_2$) z. B. von Hypate hyp. bis zur Hypate mes. b) Das Diapente (1, 1, 1$^1/_2$) z. B. von der Proslambanomene bis Hypate mes. (= Hypate mes. bis Paramese). c) Das Diapason: 5 Ganz- und 2 Halbtöne. d) Das Undecimen-System: 7 Ganz- und 3 Halbtöne. e) Das Duodecimen-System: 8 Ganz- und 3 Halbtöne. f) Das Disdiapason: 10 Ganz- und 4 Halbtöne.
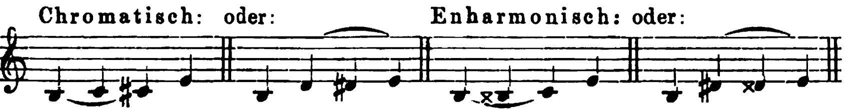
Die Systeme, welche geringeren Umfang als das Tetrachord haben, sind diaphonisch.

Jedes der vorgenannten Systeme kann in sich wieder verschiedene Gattungen (εἴδη) bilden, wenn die Ordnung der zu ihm gehörigen Intervalle verschoben wird.

So zerfällt das Diatessaron-System in drei Species, die
a) von βαρύπυκνοι (Hypate hyp. — Hypate mes.),
b) von μεσόπυκνοι (Parhypate hyp. — Parhyp. mes.),
c) von ὀξύπυκνοι (Lichanos hyp. — Lich. mes.) begrenzt sein können. In unserer Notenschrift ausgedrückt also:



Im enharmonischen und chromatischen Tongeschlecht muß man zwei verschiedene Schemata beachten: Entweder schließt sich das zwei Intervalle umfassende πυκνόν an den tiefsten Ton des Tetrachords, oder an den höchsten, also:



Im Diapente-System sind vier Species zu unterscheiden.

Die erste Gattung ist von »βαρύπυκνοι« begrenzt und der diazeuktische Ton derselben [entsprechend etwa der Diazeuxis von der
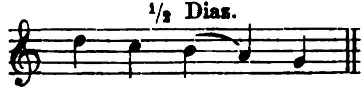
Proslambanomene zur Hypate hyp.] ist der erste von oben gezählt, z. B. Hypate mes. — Paramese. Also:



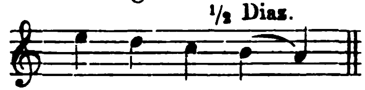
Die zweite Quintengattung wird von »μεσόπυκνοι« umschlossen. Der diazeuktische Ton liegt an zweiter Stelle, von oben gezählt. Also:

1/2 Dias.

Die dritte Gattung umschließen ὀξύπυκνοι. Der diazeuktische Ton befindet sich an dritter Stelle von oben gezählt. Also:
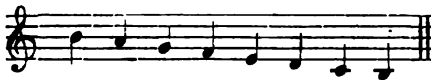


Die vierte Gattung wird von »βαρύπυκνοι« (?) begrenzt. Ihr diazeuktischer Ton ist an vierter Stelle, von oben gezählt. Z. B. von der Mese bis zur Nete diezeugm.[1] Also:



Im diatonischen Tongeschlecht liegt also in der ersten Species der Halbton an erster Stelle, von unten gezählt; in der zweiten an erster Stelle, von oben gezählt; in der dritten an zweiter Stelle, von oben gezählt; in der vierten an dritter (??) Stelle, von unten gezählt.[2]

Das Diapason-System hat sieben Gattungen:

1) mit dem diazeuktischen Ton an 1. Stelle von oben, von βαρύπυκνοι begrenzt, hieß es **Mixolydisch** und reichte von Hypate hyp. bis zur Paramese:
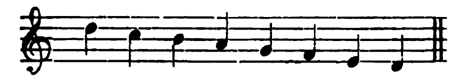


2) mit dem diaz. Ton an 2. Stelle von oben gez., von μεσόπυκνοι begrenzt, hieß es **Lydisch** und reichte von Parhyp. hyp. bis zur Trite diez.:

---

[1] Diese Exempla fehlen bei der 2. und 3. Species. Die betreffenden Stellen werden daher so zu ergänzen sein: *οἷόν ἐστι τὸ ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην διεζευγμένων.* Und: *οἷόν ἐστι τὸ ἀπὸ λιχανοῦ μέσων ἐπὶ παρανήτην διεζευγμένων.*

[2] Wie der Augenschein lehrt, ist diese Stelle korrupt überliefert. Ich komme auf dieselbe am Schlusse dieses Abschnittes zurück.
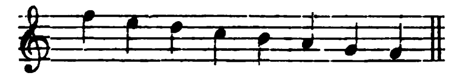
3) mit dem diaz. Ton an 3. Stelle, von oben gez., von *ὀξύπυκνοι* begrenzt: **Phrygisch,** von Lichanos hyp. bis Paranete diez.:



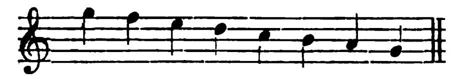
4) mit dem diaz. Ton an 4. Stelle, von oben gez., von *βαρύπυκνοι* begrenzt: **Dorisch,** von Hypate meson bis Nete diez.:
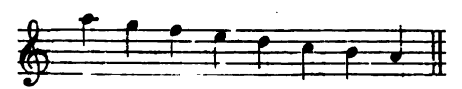


5) mit dem diaz. Ton an 5. Stelle, von oben gez., von *μεσόπυκνοι* begrenzt: **Hypolydisch,** von Parhypate mes. bis Trite hyperb.:



6) mit dem diaz. Ton an 6. Stelle, von oben gez., von *ὀξύπυκνοι* begrenzt: **Hypophrygisch,** von Lichanos mes. bis Paranete hyperbol.:



7) mit dem diaz. Ton an 7. Stelle, von oben gez., von *βαρύπυκνοι* begrenzt: **Lokrisch** oder **Hypodorisch,** von Mese bis Nete hyperb.:



Also ist die **erste** Oktavengattung im diatonischen Geschlecht diejenige, bei welcher die Halbtöne an 1. Stelle von unten gezählt und an 4. von oben liegen,

die **zweite,**	bei w. d.	Halbtöne an	3.	Stelle v. u.	gez. u. an	1.	v. o. liegen,
die **dritte,**	——	——	2.	——	——	2.	——
die **vierte,**	——	——	1.	——	——	3.	——
die **fünfte,**	——	——	4.	——	——	1.	——
die **sechste,**	——	——	3.	——	——	2.	——
die **siebente,**	——	——	2.	——	——	3.	——

Die Systeme im Allgemeinen unterscheidet man des Weitern in rationale und irrationale, fortlaufende und unterbrochene, verbundene und getrennte, veränderliche und unveränderliche. Die Bedeutungen dieser *διαφοραί* sind theils aus dem früheren bekannt, theils so klar und faßlich, daß sie eines Kommentars nicht bedürfen.

(Schluß folgt.)

Τὸ δὶς διὰ πασῶν σύστημα

ὀκτάχορδος λύρα Πυθαγόρου βαρυτέρα

ἀρχαιότροπος ἑπτάχ. λύρα Ἑρμοῦ βαρυτ.

τόν. — ὑπάτων τετραχ. — μέσων τετραχ. — τόν. — διεζευγμ. τετραχ. — ὑπερβολ. τετραχ.

ὀκτάχορδ. λύρα Πυθαγόρου ὀξυτέρα

ἀρχαιότρ. λύρα ἑπτάχορδος Ἑρμοῦ ὀξυτ.

1, ½, 1, 1, ½, 1, 1, 1, ½, 1, 1, ½, 1, 1

A ἄπυκνος. προσλαμβανόμενη ἑστώς.
H βαρύπυκνος ὑπάτη ὑπ. ἑστώς
C μεσόπυκνος παρυπάτη ὑπ. κινούμενος
D ὀξύπυκνος λιχανὸς ὑπ. κινούμενος
E βαρύπυκνος ὑπάτη μεσ. ἑστώς
F μεσόπυκνος παρυπ. μεσ. κινούμενος
G ὀξύπυκνος λιχανὸς μεσ. κινούμενος
a ἄπυκνος Μέση ἑστώς
h βαρύπυκνος παραμέση ἑστώς
c μεσόπυκνος τρίτη διεζ. κινούμενος
d ὀξύπυκνος παρανήτη διεζ. κινούμενος
e βαρύπυκνος νήτη διεζ. ἑστώς
f μεσόπυκνος τρίτη ὑπερβ. κινούμενος
g ὀξύπυκνος παρανήτη ὑπερβ. κινούμενος
a ἄπυκνος νήτη ὑπερβ. ἑστώς

Kritiken und Referate.

Theodor Wittstein, **Grundzüge der mathematisch-physikalischen Theorie der Musik. Hannover, Hahn'sche Buchhandlung. 1888. 8⁰. 54 Seiten.**

Der Verfasser geht von zwei Grundsätzen aus, die er als »Ausdrücke unmittelbarer ästhetischer Urteile« bezeichnet: 1. Zwei Töne sind konsonant, wenn das Verhältniß ihrer Schwingungsdauern durch kleine ganze Zahlen ausgedrückt werden kann. 2. Wenn zu zwei konsonanten Tönen ein dritter so hinzugefügt wird, daß die Schwingungsdauern dieser drei Töne, durch einerlei Einheit gemessen, eine harmonische Proportion bilden, so entsteht das, was man einen harmonischen Dreiklang nennt.

Eine harmonische Proportion findet zwischen drei Zahlen *a*, *b*, *c* dann statt, wenn $\frac{1}{a} - \frac{1}{b} = \frac{1}{b} - \frac{1}{c}$, oder: man nennt *b* das harmonische Mittel zwischen *a* und *c*, wenn $\frac{1}{b} = \frac{\frac{1}{a} + \frac{1}{c}}{2}$. Dieses Verhältniß findet nun in der That statt beim Durdreiklang $1 : {}^4/_5 : {}^2/_3$. Aber wenn Verf. als erstes Beispiel desselben Verhältnisses $3 : 4 : 6$ (*c* — *f* — *c'*) erwähnt, so pflegt man diese Tonkombination doch gerade nicht einen harmonischen Dreiklang zu nennen. Noch weniger $4 : {}^8/_9 : {}^4/_5$ (*c* — *d* — *e*) u. s. f.

Verf. jedoch entwickelt aus seinem angeblichen Grundgesetz, welches er noch dazu für ein pythagoreisches erklärt, die nach seiner Meinung einzig konsequente Tonleiter. Zuerst das Schema *c* — *d* — *e* — *g* — *c'*. Dazu durch weitere Einschaltungen harmonischer Mittelwerthe

die achtstufige Leiter	*c*	*d*	*e*	*k*	*g*	*l*	*i*	*h*	*c'*
mit den Schwingungsdauern	1	$^8/_9$	$^4/_5$	$^8/_{11}$	$^2/_3$	$^8/_{13}$	$^4/_7$	$^8/_{15}$	$^1/_2$
und den Intervallen	$^8/_9$	$^9/_{10}$	$^{10}/_{11}$	$^{11}/_{12}$	$^{12}/_{13}$	$^{13}/_{14}$	$^{14}/_{15}$	$^{15}/_{16}$	

worin sich also nicht blos der Kirnberger'sche Ton *i*, sondern auch noch ein *k* und *l* findet, während unser *f* fehlt. Natürlich können die Einschaltungen zwischen je zwei Tönen auf dieselbe Weise in's Unendliche vermehrt werden; wenn Verf. abbricht, so ist er dabei offenbar durch das Princip der Vermeidung allzukleiner Tondistanzen geleitet, welches wir ihm zugeben wollen, wenngleich es aus blos mathematischen Gesichtspunkten nicht folgt, sondern nur aus den Aussagen und Bedürfnissen des Gehörs.

Bei der Erweiterung der Leiter über *c'* hinaus würde nun aber, wenn wir die früheren Töne um eine Oktave höher wiederholen, ein Riß in die mathematische Symmetrie kommen; denn es erschiene $d' = {}^8/_{18}$. Man würde den Ton $^8/_{17}$ vermissen. Analog bei der Erweiterung nach abwärts. Daher findet Verf. es

noch konsequenter, statt des Nenners 8 den Nenner 1 zu wählen und nun *ab ovo* beginnend zu schreiben:

Töne	C_2	C_1	G_1	C	E	G	I	c	
Schwingungsdauern	1	$^1/_2$	$^1/_3$	$^1/_4$	$^1/_5$	$^1/_6$	$^1/_7$	$^1/_8$	
Intervalle		$^1/_2$	$^2/_3$	$^3/_4$	$^4/_5$	$^5/_6$	$^6/_7$	$^7/_8$	
Töne	d	e	k	g	l	i	h	c'	...
Schwingungsdauern	$^1/_9$	$^1/_{10}$	$^1/_{11}$	$^1/_{12}$	$^1/_{13}$	$^1/_{14}$	$^1/_{15}$	$^1/_{16}$	...
Intervalle	$^8/_9$	$^9/_{10}$	$^{10}/_{11}$	$^{11}/_{12}$	$^{12}/_{13}$	$^{13}/_{14}$	$^{14}/_{15}$	$^{15}/_{16}$	...

Diese in's Unendliche fortsetzbare Tonleiter, in der immer kleinere Intervalle zum Vorschein kommen, ist nichts Anderes als die Reihe der harmonischen Obertöne von C_2. Daß damit keine Musik zu machen ist, sieht Verf. endlich selbst ein (S. 45). Vorher hatte er sich nicht blos dagegen verwahrt, daß es sich nur um *lusus ingenii* handle, sondern es sogar für zweifellos erklärt, daß diese Leiter in den Grenzen einer Oktave früher wirklich im Gebrauch gewesen, da ja die Gesetze des Pythagoras unmittelbar zu keiner anderen Leiter hätten führen können (S. 9); und er hatte es beklagt, daß es ihm nicht vergönnt gewesen, jemals diese Leiter selbst zu hören. Auf dem Appunn'schen Obertonapparat ist sie vorhanden. Es wäre aber auch sonst nicht schwer, sie sich zu Gehör zu bringen.

Neben dieser angeblich allein konsequenten, wahren und natürlichen, aber musikalisch verunglückten Leiter führt nun Verf. auch die jetzt gebräuchliche inkonsequente an, die er auf die gewöhnliche Weise durch Quinten- und Terzengänge ableitet, auch auf die einzelnen in ihr enthaltenen Töne als Grundtöne transponirt und die so entstehenden verschiedenen Werthe eines jeden Tones berechnet (*a* in Gdur ist ja nicht dasselbe *a* wie in Cdur u. s. f.). Die daraus zusammengestellten ausführlichen Tabellen sind nach meiner Meinung das einzig Brauchbare in der Schrift. Moll läßt Verf. einfach durch Tieferlegung des Grundtones um zwei Stufen, ohne jegliche Rechtfertigung, entstehen. Zuletzt handelt er von den Obertönen, die nach ihm die Reinheit eines isolirten Accords nur stören, dagegen die Modulation begründen; und von den Untertönen, worunter er die Differenztöne versteht. Letzteren Ausdruck vermeidet er, weil ihm die Regel der Lehrbücher, wonach die Schwingungszahl des resultirenden Tones gleich der Differenz zwischen denen der primären Töne, falsch scheint. Denn wenn zwei Töne x und y erklingen, so falle jede x^{te} Schwingung des ersten mit jeder y^{ten} des zweiten Tones zusammen und gebe eine Verstärkung, und die Succession dieser Verstärkungen erscheine als neuer Ton von der Schwingungsdauer x. Aber: 1) fiele ja dann der »Unterton« immer mit dem tieferen Primärton zusammen, 2) ignorirt Verf. die Helmholtz'sche Ableitung der Differenztöne, die sich nicht auf die zusammenfallenden Maxima gründet, 3) kann er sich schon an der Betrachtung der Wellenfiguren (beispielsweise 7 : 9, 7 : 11) überzeugen, daß die Zahl der Doppelmaxima in der That der Differenz der Schwingungszahlen entspricht, wenn sie auch untereinander nicht genau die gleiche Höhe besitzen.

Nach allem dem wird man nicht zugeben können, daß Verf. seinen Zweck, die Helmholtz'sche Lehre allgemeiner verständlich und zugleich klarer und korrekter zu gestalten, erreicht habe. Die Schrift ist vielmehr nur ein neues Beispiel der Verirrungen, zu welchen abstrakt-mathematische Deduktion in der Musiktheorie jederzeit geführt hat. Wenn die harmonische Proportion auf den Durdreiklang zutrifft, so beweist dies für eine allgemeine Anwendbarkeit derselben im Musikgebiet nichts. Man kann ungefähr mit demselben Recht die Oktave in 7 gleiche Theile spalten, um die heilige Siebenzahl zu ehren, oder in 3 gleiche Theile (*c* — temperirtes *e* — temper. *gis* — *c'*), oder man kann sie nach dem goldnen Schnitt

theilen, der nach Zeising das Grundgesetz aller Aesthetik sein soll und jedenfalls ein gar schönes und ehrwürdiges — mathematisches Verhältniß ist.

Wirklich thut das Letztere Ch. A. B. Huth (»Farbige Noten« Hamburg und Leipzig 1888). In der Zahlenreihe 3, 5, 8, 13, 21 . . ., welche beliebig fortgesetzt werden kann, indem man durch Addition der zwei letzten Glieder ein neues erhält, entsprechen je drei unmittelbar auf einanderfolgende Glieder annähernd dem goldenen Schnitt, d. h. das mittlere ist geometrisches Mittel zwischen den äußeren, und zwar um so genauer, je größere Zahlen man in der Reihe nimmt. Nun enthält unsre diatonische Leiter einschließlich der Oktave 8 Töne, der 3. ist Terz, der 5. Quinte, die (temperirte) chromatische Leiter enthält 13 Töne, der 5. ist die Terz, der 8. die Quinte. Sind das nicht beidemale die drei Zahlen des goldenen Schnittes? Und da dieses Verhältniß im zweiten Fall genauer erreicht ist, wird die temperirte Intonation die bessere sein. Noch genauer werden wir, wie die Schrift andeutet und ein beigegebener »kurzer Auszug« ausführlicher darlegt, die Werthe der harmonischen Töne erhalten, wenn wir 21 Töne in der Oktave unterscheiden und die sogen. Terz als 8., die Quinte als 13. derselben mit dem Grundton zum Dreiklang verbinden. Und diese neue Harmonie läßt sich dann ohne Weiteres auf die Farben übertragen, deren Schwingungszahlen uns ja gegeben sind. Man wird, meint der Verfasser, die Wände seines Zimmers in Cdur-Tricolore kleiden, sich den Ofen im Gmoll-Accord bestellen, und hat man 20 Zimmer, so kann man in jedem eine neue Harmonie entfalten. Diesen Vorschlag wie den der farbigen Noten und Klaviertasten (sie sind in dem Buche wunderschön gemalt) mögen zunächst die Augenärzte überlegen.

Jedes Jahr bringt neue derartige Entdeckungen, oft auch die lieben alten wieder. In dem Einen Jahr 1888, welches uns die besprochenen Schriften bescherte, publicirte auch der französische Mathematiker Ch. Henry mehrere ästhetische Spekulationen, denen man wenigstens die Neuheit nicht absprechen kann (*Cercle chromatique, avec une Introduction sur la Théorie générale du Constraste, du Rhythme et de la Mesure*. Ferner: *Rapporteur esthétique*. Vgl. zwei Mittheilungen Henry's in den Comptes rendus der Akademie, Januar 1889). Darin führt er alles Angenehme auf die Richtung von Unten nach Oben und von Links nach Rechts, alles Widrige auf die umgekehrten Richtungen zurück (nur bei den Linksern soll sich's anders verhalten), und wendet dieses Prinzip nicht blos auf die räumlichen Formen, sondern auch auf die Farben und Töne an, ja er baut darauf eine vollständige Theorie der Harmonie und Melodie, der Leitern und Accorde. Leider kann ich dem Leser nichts Näheres hierüber berichten, da mir das Prinzip selbst und der Zusammenhang von Tönen mit räumlichen Richtungen ganz dunkel geblieben ist.

Halle a. S. C. Stumpf.

Max Friedländer. Beiträge zur Biographie Franz Schuberts. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Universität Rostock. Berlin, A. Haack. Dorotheenstraße 55. (1889). 56 Seiten. 8.

Der Verfasser, welcher sich durch seine sorgfältigen kritischen Ausgaben Schubertscher Lieder einen ehrenvollen Namen gemacht hat, arbeitet seit Jahren auch an einer Biographie Schuberts. Ohne Zweifel käme eine solche sehr erwünscht. Seit vor 24 Jahren H. Kreißle von Hellborn sein mit Fleiß zusammengetragenes, aber unkritisches Buch erscheinen ließ, hat in Deutschland niemand versucht, auf

demselben Felde etwas besseres zu leisten. Wir müssen uns vom Auslande überholt bekennen: den bedeutendsten Beitrag für eine Lebensbeschreibung Schuberts hat seither Sir George Grove geliefert in dem von ihm herausgegebenen *Dictionary of music and musicians* (London, Macmillan. Vol. III, 1882). Nottebohms ausgezeichnetes »Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Werke Franz Schuberts« (Wien, Schreiber. 1872) kommt der biographischen Arbeit nur mittelbar, in diesem Sinne freilich sehr nachhaltig, zu Gute. Friedländer nun unternimmt mit obiger Schrift gleichsam die ersten Streifzüge auf ein Gebiet, dessen Eroberung er sich als Lebensaufgabe gesetzt hat. Die heimgebrachte Beute heißen wir als schätzenswerthe Vermehrung unserer Kenntnisse von dem Leben und Schaffen des liederreichsten deutschen Komponisten willkommen.

Schuberts Lebenszeit liegt nicht so weit zurück, daß nicht Erkundigungen über sie von noch lebenden Zeitgenossen eingeholt werden könnten. Friedländer hat auch aus solchen mündlichen Quellen geschöpft, befand sich aber natürlich hierin gegen Kreißle im Nachtheile. Sein wichtigstes Material besteht in 20 neu von ihm gefundenen Briefen Schuberts, und in bisher unveröffentlichten schriftlichen Aufzeichnungen seiner Freunde. Unter letzteren nehmen die Memoiren Josef von Spauns »Über Franz Schubert« die erste Stelle ein. Kreißle wußte wohl auch von diesen, hat aber ihren Werth und Reiz nicht hinlänglich gewürdigt. Das Leben des Knaben im k. k. Konvikte zu Wien wird von Spaun durch eine Menge hübsch verbundener bezeichnender Züge und kleiner Geschichten zu einer Anschaulichkeit gebracht, von der bei Kreißle nur ein Schatten zu finden ist. Auffallen muß der Satz (S. 17): »Die Symphonien in D dur und A dur von Beethoven steigerten sein Entzücken auf das Höchste«. Da Spaun von der Zeit spricht, die er gemeinsam mit Schubert im Konvikt verlebte, und dieses im September 1809 verließ, die A dur-Sinfonie aber erst 1812 komponirt wurde, so muß hier ein Irrthum vorliegen. Vielleicht ist die B dur-Sinfonie gemeint. Unter den Briefen erregen, wie begreiflich, diejenigen vor allen die Aufmerksamkeit, welche sich auf Schuberts Verhältniß zu Goethe beziehen. Friedländer hat deren zwei im Goethe-Archiv zu Weimar gefunden; den einen hat Spaun unter dem 17. April 1817 an Goethe gerichtet, den andern im Sommer 1825 Schubert selbst; er begleitete die Übersendung dreier Goethescher Lieder (»An Schwager Kronos«; »An Mignon«; »Ganymed«). Beide blieben unbeantwortet und wurden, wie es scheint, auch kaum beachtet, während Goethe in demselben Jahre 1825 für die ihm gewidmeten drei Erstlingswerke Mendelssohns lebhaftes Interesse zeigt. Daß unser Verfasser ein Versehen begangen hat, wenn er (S. 46) diese drei Werke Streichquartette nennt, während es Klavierquartette sind, wird er inzwischen selbst schon gefunden haben. Ich bemerke es nur, um der Pflicht des Kritikers zu genügen.

Was den Aufenthalt in Zélész (1818 und 1824) und Schuberts Beziehungen zu der Familie des Grafen Johann Esterhazy betrifft, so war Friedländer im Stande, mehre neue, hierauf bezügliche Briefe Schuberts beizubringen. Eine Parallele zu der Angelegenheit Beethoven-Guicciardi zu ziehen, war verlockend, und, wie dort von Thayer geschehen, eine kritische Reinigung der romanhaften Überlieferung vorzunehmen. Doch will mir scheinen, als habe Friedländer im Verhältniß zu dem, was er begründen kann, einen etwas zu großen Anlauf genommen. Kreißles Darstellung mag zu warm kolorirt erscheinen, und nicht jedes Wort derselben die Goldwage vertragen. In den Grundlinien aber dürfte sie richtig sein, und es kommt auch bei Friedländer nichts wesentlich verschiedenes heraus. Außerdem hat er (S. 35) übersehen, daß Kreißle in der That einen Gewährsmann, und zwar einen klassischen, beibringt: den Freiherrn von Schönstein (S. 135, Anmerkung). Das sehr jugendliche Alter der Gräfin Caroline erwähnt er ebenfalls. Man darf auch nicht verges-

sen, daß der Verkehr mit der gräflichen Familie sich in Wien fast bis zum Tode Schuberts fortsetzte, und in diesem Betracht die Briefe aus Zélés wenig beweisen. Nebenbei gefragt: wozu dienen die zwei Gedankenstriche S. 34, Zeile 28? Man kann ja bei Kreißle nachlesen, was dort gestanden hat. Dergleichen Reticenzen unverfänglicher Dinge wirken, fürchte ich, nur dahin, bei manchem Leser eine unsachliche Neugier zu erregen.

Musikalische Fragen im engeren Sinne kommen in der Schrift selten zur Erörterung. Mit Vergnügen hebe ich die guten Bemerkungen über Zumsteeg heraus und über Schuberts große Verehrung für dessen Kompositionen. Es wird sich für den Biographen ohne Zweifel sehr fruchtbar erweisen, dem Einflusse Zumsteegs auf Schubert bis in die Tiefe nachzugehen. Zumsteegs eigne Entwicklung ist aber anders verlaufen als unter Anlehnung zuerst an Jomelli, dann an Mozart. Der Verfasser eignet sich die Beurtheilung an, welche jener kurz nach seinem Tode von gewisser Seite erfuhr. Allein von Jomelli hat Zumsteeg höchstens gelernt, gesangsmäßig zu schreiben, und wenn hier und da der Bau der Stücke und manche Melodiebildungen an Mozart erinnern, so will das noch nicht viel besagen. Die Elemente, die sich in seiner Musik mischen, sind sehr verschiedenartig, soweit man von einer Mischung bei einem so eigenartigen Talent überhaupt reden kann. Denn das war er in der That. Seine Kunst, zu charakterisiren, namentlich Situationen, ist hervorragend, aber von der Mozartschen ganz abweichend. Auf ihr beruht zumeist seine grundlegende Bedeutung für die deutsche Balladenkomposition. In Mozarts Sinne dramatisch darf die Ballade nicht sein, sondern nur charakteristisch mit lyrischer Grundstimmung, Hautrelief gewissermaßen, nicht voll heraustretende Plastik. In dem Grade, wie Zumsteeg solche Bildungen in seiner Gewalt hatte, besaß diese nach ihm nur Löwe. Zwischen ihnen beiden ist der Unterschied, daß der ältere Künstler dem Opernmäßigen etwas näher steht, als der jüngere, weil am Ausgange des vorigen Jahrhunderts die Oper in der Gesangsmusik noch viel ausschließlicher vorherrschte. In Schuberts Balladen aber klingt, trotz mancher genial entworfener Charakterbilder, doch der lyrische Grundton sehr stark vor, und ich hätte es deshalb lieber gesehen, wenn der Verfasser von deren »eminenter dramatischer Wirkung« nicht gesprochen hätte. Dramatiker war Schubert so wenig, daß ihn der viel geringer begabte Zumsteeg in seinen Opern »Pfauenfest«, »Geisterinsel«, »Elbondocani« weit überragt. Diese Opern enthalten sehr viel des Vortrefflichen, und würden sich länger behauptet haben, hätte nicht der Zug zum Balladenhaften den Komponisten wieder auch in allzulange, rein musikalische Ausführungen hinein gelockt, die von der Bühne aus keine Wirkung thun.

Beachtenswerth ist der an Niemeyers »Lazarus« geführte Nachweis der Gewissenhaftigkeit, mit welcher Schubert die von ihm komponirten Texte behandelt hat (S. 40 f.). Aus andern Untersuchungen des Verfassers wußten wir schon, daß wo ein Schubert'scher Text von der Originalform abweicht, dieses zumeist auf die Mangelhaftigkeit der Vorlage zurückzuführen ist, welche der Komponist benutzte. Das schlagendste Beispiel bietet der »Wanderer«; dies schöne Gedicht von Schmidt von Lübeck kannte Schubert nur in der Verhunzung, welche es in Deinhardsteins »Dichtungen für Kunstredner« erlitten hatte. Anderes ist nachträglichen Änderungen Unberufener zuzuschreiben, so der Titel des Liedes Op. 93; die »Bruck« ist eine Waldhöhe bei Göttingen, der unkundige süddeutsche Verleger vermuthete einen Provinzialismus, setzte »Brücke« statt »Bruck« und brachte dadurch einen vollkommenen Unsinn zuwege (s. S. 53). Friedländer meint, außer Beethoven habe kaum ein deutscher Komponist das Dichterwort so respektirt, wie Schubert. Er hat vor allen wohl Mendelssohn im Sinne gehabt, als er dies niederschrieb; leider müssen wir bestätigen, daß dieser durch Auslassung wichtiger Strophen, Verände-

rung der Beziehungen und entscheidender Ausdrücke seine Vorlagen oft in unentschuldbarer Weise umgestaltet und verflacht hat. Nicht so Schumann. So weit meine Beobachtungen reichen, finden sich bei diesem wohl kleine Nachlässigkeiten, wie Wortumstellungen, Vertauschung von Synonymen und dergl., was sich leicht daraus erklärt, daß er seine Dichtungen während des Komponirens in Kopf und Herzen trug, nicht aus dem daneben liegenden Buch ablas. In allem wesentlichen aber gestattet er sich keine Eigenmächtigkeit, die das Werk des Dichters schädigte, und verdient daher, ebenso wie der fast peinlich gewissenhafte Brahms, in das Lob eingeschlossen zu werden, das Beethoven und Schubert gespendet wird.

Die letzten Seiten der Abhandlung bilden Ergänzungen und Berichtigungen zu Nottebohms Verzeichniß; zu mehr als hundert Werken oder Sammlungen werden solche beigebracht. Dieser Theil der Arbeit verdient eine besondere Hervorhebung, da mancher versucht sein möchte, ihn zu übersehen. Welch eine Summe von fleißigsten Einzeluntersuchungen sich unter der unscheinbaren Form der einfachen Aufzählung verbirgt, ermißt ganz vielleicht nur der, welcher je einmal mit ähnlichen Zusammenstellungen beschäftigt war. Werden die Studien des Verfassers einst zu der Reife gediehen sein, daß er sich für eine vollständige Biographie Schuberts hinreichend gerüstet glaubt, so wird er gewiß auch folgende zwei Dinge in Acht nehmen. Er wird sich hüten, in den Fehler Pohls zu verfallen und der Darstellung der Geschichte von Schuberts Familie einen zu breiten Raum zu gönnen. Eine ausführliche Vorgeschichte ist nur dann begründet, wenn sie musikalische Elemente zu Tage fördert, welche für die Entwicklung des Helden wesentlich geworden sind. Im andern Falle ist es zwar für den Biographen selbst gut, wenn er auch mit diesen Verhältnissen genau vertraut ist. Aber man braucht nicht immer alles zu sagen, was man weiß. Das andre ist positiver Art. Schubert verlebte sein kurzes Leben in einem Kreise hochbegabter junger Männer von verschiedenster gesellschaftlicher Stellung und Beruf. Wie er unter ihnen einen gewissen geistigen Mittelpunkt bildete, so haben unzweifelhaft auch sie mannigfaltig auf ihn eingewirkt. Dieses Jungösterreich in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts bietet ein Bild, in welchem sich schaffenskräftiges Talent, heitere Lebenslust und tiefes Unbefriedigtsein in eigener Weise mischen. Von dem was in dieser Zeit großes sich im übrigen Deutschland regte, schlugen nur matte Wellen nach Wien hinüber. Im Widerstreit ihrer eignen Leistungsfähigkeit gegen den unüberwindlichen Marasmus der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse rieb sich ein großer Theil dieser jungen, vielversprechenden Kräfte auf bis zur Lähmung, wenn nicht gar bis zur Selbstvernichtung. Das ist ein ebenso reichhaltiges als betrübendes Kapitel, aber Schuberts Persönlichkeit und Existenz kann in der Tiefe nur erfaßt werden, wenn man sich nicht scheut, es ganz und weithin lesbar aufzuschlagen.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Musikalische Werke *Friedrichs des Großen* (25 Sonaten für Flöte und Klavier, 4 Konzerte für Flöte, Streichorchester und Generalbaß). Leipzig, Breitkopf und Härtel (1889). Folio.[1]

Friedrichs des Großen Kompositionen waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und sind, so lange er lebte, auch nur zu einem kleinen Theile in weiteren Kreisen bekannt geworden. Die Ouverturen und Arien, welche er zu einigen

[1] Ich erlaube mir, meine Vorrede zu obiger eben vollendeter Ausgabe in etwas abgekürzter Form gewissermaßen als Selbstanzeige hier zum Abdruck zu bringen.

Opern beigesteuert hat, kamen zwar einer größeren Gesellschaft zu Ohren, aber doch in keine fremden Hände. Nur von einer *Sinfonia*, d. h. einer Opern-Ouverture im italiänischen Stile, welche er nach glaubwürdiger Überlieferung um 1743 komponirt hat, sind bei Balthasar Schmid in Nürnberg die Stimmen in Kupfer gestochen, angeblich ohne des Königs Vorwissen[1]. Diese *Sinfonia* ist als Einleitung einer Serenata von Villati benutzt worden, welche am 4. August 1747 zur Feier der Ankunft der Königin-Mutter in Charlottenburg zur Aufführung kam[2]. Auch zwei Arien hatte der König für die Serenata komponirt. Zu Grauns *Demofoonte* (1746) hat er drei Arien gemacht, beabsichtigt war von ihm eine ähnliche Mitwirkung auch bei Grauns *Artaserse* (1743). Aber von einer andern als der Berliner Bühne oder der des verwandten Braunschweigischen Hofes sind diese Töne schwerlich erklungen[3]. Vollends die Konzerte und Sonaten für Flöte, die den weitaus größten Theil der musikalischen Werke Friedrichs ausmachen, haben außer ihm fast nur die dienstthuenden Mitglieder der Kapelle gehört. Bei seinen regelmäßigen Musikabenden, an welchen er jene Kompositionen selber spielte, duldete er nur ausnahmsweise einen fremden Zuhörer, und so sollten auch die Stücke, die er ausführte, einzig zu seinem eignen Vergnügen vorhanden sein.

Nach des Königs Tode war es zuerst Johann Friedrich Reichardt, der die Veröffentlichung von Proben seiner Kompositionen in Aussicht stellte[4]. Wir haben nicht zu bedauern, dass sie unterblieben ist, denn offenbar betrachtete Reichardt

---

[1] Friedrich Nicolai, Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen. Drittes Heft. Berlin und Stettin, 1789. S. 256.

[2] Die Zeit, wann die Veröffentlichung der *Sinfonia* erfolgte, läßt sich nicht genau bestimmen. Die Verlagsartikel Balthasar Schmids tragen sonst Verlagsnummern, mittelst deren man ihr Erscheinungsjahr mit ziemlicher Sicherheit ausfindig machen kann. Bei der Komposition des Königs fehlt die Nummer; an ihrem Platze findet sich in allen Stimmen ein N. Könnte man annehmen, daß der Buchstabe auf einen Besteller hinweist, dessen Recht gewahrt sein sollte, so ließe sich Nichelmann als solcher vermuthen. Dieser war um 1745 in des Königs Dienst getreten und mit Graun und Quantz an der Komposition der Serenata betheiligt. Dann wäre die Veröffentlichung vielleicht durch die Charlottenburger Aufführung veranlaßt worden. Gleichwohl ist es unwahrscheinlich, daß die *Sinfonia* eben so wie die andern Verlagsartikel Schmids in den Handel gekommen ist. Ein Exemplar derselben ist auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Ebenda befindet sich eine vollständige handschriftliche Partitur der Serenata, in welcher die verschiedenen Verfasser der meisten Bestandtheile namhaft gemacht sind; daß die namenlosen Stücke von Graun herrühren, ergiebt sich aus dem von Kirnberger verfaßten Lebenslaufe Grauns vor dem zweiten Bande der *Duetti, Terzetti* etc. (Berlin und Königsberg, 1773).

[3] Friedrichs Betheiligung am *Demofoonte* geht aus einer von Emil Vogel entdeckten Partitur der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel hervor. Die Absicht, am *Artaserse* mitzuarbeiten, äußert der König unter dem 15. März 1743 in einem Briefe an die Markgräfin von Bayreuth (*Oeuvres de Frédéric le Grand. Tome XXVII. Première partie.* Berlin, 1856. S. 117). Zwei Schäferspiele, in denen sich Beiträge des Königs finden sollen: *Galatea ed Acide* 1748 und *Trionfo della fedeltà* 1753 (s. Nicolai a. a. O. S. 249 f.) habe ich nicht konstatiren können. Vielleicht gehörte zu einem von ihnen die *Sinfonia* in G dur, welche die Königliche Bibliothek in gleichzeitigen Stimmen als Komposition des *Rè di Prussia* aufbewahrt. Drei Kantaten: eine der Markgräfin von Bayreuth im Jahre 1737 übersandt, zwei für den Sänger Porporino aus dem Jahre 1743 (s. *Oeuvres* a. a. O., S. 46 und 117), sind ebenfalls verschollen.

[4] Johann Friedrich Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin. Zweiter Band. Berlin, 1791. S. 40.

das musikalische Schaffen Friedrichs nur als eine Kuriosität; eine ernsthafte Würdigung desselben zu ermöglichen, lag nicht in seiner Absicht. Fast ein halbes Jahrhundert verstrich, bis eine solche aufs neue ins Auge gefaßt wurde. In den dreißiger Jahren veranlaßte der Kronprinz, spätere König Friedrich Wilhelm IV., daß die Schlösser in und bei Potsdam nach den dort befindlichen Musikalien Friedrichs des Großen durchforscht wurden. Georg Pölchau fand denn auch die Flötenkompositionen dort noch vor, welche in der Folge äußerlich geordnet wurden. Zu einer Herausgabe kam es nicht; es hieß, sie hätten nur noch ein »historisches Interesse«[1]. Dagegen wurde 1840 zur Centennarfeier der Thronbesteigung Friedrichs die obenerwähnte *Sinfonia* in Partitur und Klavierbearbeitung bei Trautwein in Berlin herausgegeben. Der Herausgeber war S. W. Dehn und Professor Dr. Preuss schrieb ein Vorwort. Aber Dehn hat die beiden letzten Sätze der *Sinfonia* fortgelassen und die im ersten Satze mitwirkenden Flöten gestrichen, so daß die Nachwelt ein ganz falsches Bild des Werkes bekommen mußte. Denn es ist auch im Vorwort versäumt worden, auf die eigenmächtigen Auslassungen hinzuweisen; dagegen treten hier ungegründete Vermuthungen über die Aufführung des Werkes allzu sicher als Thatsachen auf. Die *Sinfonia* soll zu einem Schäferspiel *Il Rè Pastore* von Villati gehören. Ein solches hat es nie gegeben. Die einzige musikalisch-dramatische Dichtung dieses Namens stammt von Metastasio und ist erst 1751 verfaßt, kann also nicht 1747 in Charlottenburg zur Aufführung gekommen sein[2]. Bei dieser unzulänglichen und bruchstückweisen Publikation einer Komposition Friedrichs hatte es aber damals sein Bewenden[3]. Denn ob die ihm zugeschriebenen und von W. Wieprecht herausgegebenen Märsche wirklich sämmtlich von ihm herrühren, würde eine wissenschaftliche Untersuchung noch festzustellen haben[4].

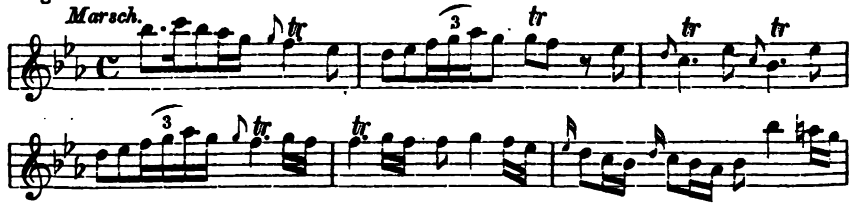
---

[1] v. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins. Berlin, 1860. S. 169.
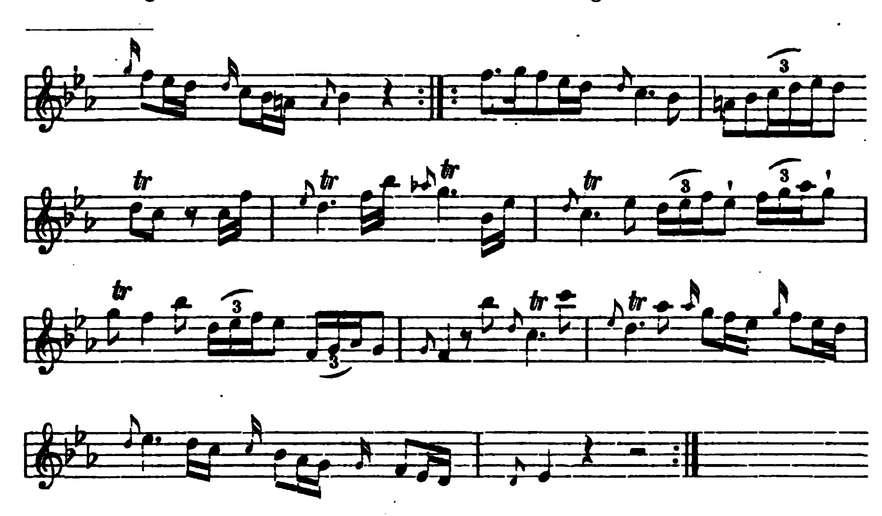
[2] Auch bei L. Schneider (Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin. Berlin, Duncker und Humblot. 1852. S. 119) und A. E. Brachvogel (Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Berlin, O. Janke. 1877. I. Band. S. 129 f.) findet sich, wahrscheinlich auf Grundlage des Vorwortes von Preuss, dieselbe falsche Behauptung.

[3] Ledebur a. a. O. erwähnt noch, daß Dehn auch eine vom Könige komponirte Ouverture zu dem Schäferspiele *Galatea ed Acide* bei Peters in Leipzig herausgegeben habe. Das ist wiederum unrichtig; eine solche Publikation hat nicht stattgefunden.
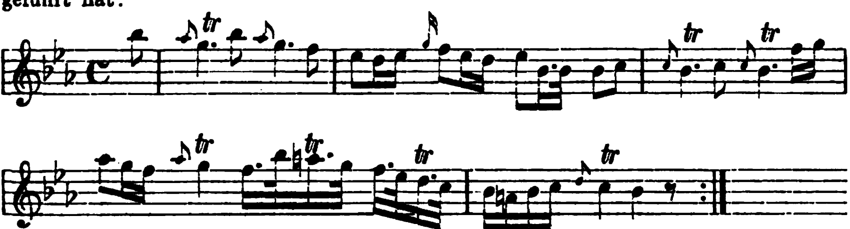
[4] Als Beitrag zu einer solchen Untersuchung mögen hier folgende Bemerkungen stehen. In der preußischen Armee ist ein Marsch gebräuchlich (Nr. I[b] der Wieprechtschen Sammlung), welcher der Tradition nach von Friedrich dem Großen im Jahre 1756 komponirt und in die Militärmusik eingeführt worden ist. Unter den auf die Gegenwart gelangten musikalischen Autographen Friedrichs befinden sich Ansätze zu einer Marsch-Melodie und endlich der vollständige Entwurf einer solchen. Diese ist nun zwar nicht dieselbe, wie die des obengenannten Armee-Marsches, ähnelt ihr aber so sehr, daß an einem Zusammenhang beider nicht zu zweifeln ist. Ich lasse sie hier genau so folgen, wie sie der Komponist aufgezeichnet hat:



Erst die Erinnerungsfeier des Jahres 1886 hat das Interesse für den musikalischen Nachlaß Friedrichs des Großen von Neuem geweckt. Die jetzigen Inhaber der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel, durch Professor Dr. Wilhelm Braune in Leipzig angeregt, erkannten, daß, wenn man den König als Komponisten der Welt bekannt machen wolle, es vor allem durch Veröffentlichung seiner Werke für die Flöte bewirkt werden müsse, und entschlossen sich, in solchem Sinne vorzugehen. Die Erlaubniß zur Veröffentlichung zunächst einer Auswahl



Namentlich von Takt 3 an tritt die Ähnlichkeit hervor. Doch mag auch noch der Anfang eines anderen Entwurfes hier stehen, den der König nicht bis zu Ende geführt hat:



Ob nun der jetzt gebräuchliche Armee-Marsch als das Endergebniß jener Versuche anzusehen ist, welche sich in den Skizzen bekunden, bliebe noch zu erforschen. Vielleicht sollte der skizzirte Marsch ursprünglich als vierter Satz der Esdur-Sonate (260. X) dienen, welche ebenfalls noch im Autograph vorhanden ist. Dann ließe sich die Ähnlichkeit mit dem Armee-Marsche etwa daraus erklären, daß sich dieser in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft mit ihm befand und dem Komponisten die Wendungen des früher komponirten Marsches noch im Ohre lagen, als er daran ging, den späteren zu machen. Jedenfalls ist aber die mitgetheilte Marschmelodie bis jetzt die einzige von unzweifelhafter Ächtheit. Um 1753 war in Frankreich eine *Marche des Houlans* oder *Marche du Roi de Prusse* beliebt. Das sehr frische und charaktervolle Stück ist offenbar deutschen Ursprungs. Auf welche Weise es mit Friedrich dem Großen zusammenhängt, ist noch nicht aufgeklärt.

dieser Werke wurde ihnen von Sr. Majestät Kaiser Wilhelm I. ertheilt. Dem Unterzeichneten wurde von Sr. Majestät der ehrenvolle Auftrag, die obere Leitung der Herausgabe zu übernehmen.

Die Handschriften, welche die Flöten-Konzerte und -Sonaten König Friedrichs enthalten, werden im Stadtschlosse zu Potsdam und im Hohenzollernmuseum zu Berlin aufbewahrt. Im Autograph sind nur sechs Sonaten vorhanden: Nr. 114 (257), 117 (260), 118 (261), 119 (262) und 120 (263) des thematischen Verzeichnisses, Nr. V, X, VIII, XXIII und III der vorliegenden Ausgabe; außerdem Nr. 17 (122), die von uns nicht veröffentlicht ist. Das autographe Material der fünf an erster Stelle genannten Sonaten befindet sich in Potsdam, und besteht aus 27 nicht völlig beschriebenen Blättern in Hochfolio, auf welchen sich auch noch die Entwürfe zu einem Marsche in Esdur befinden. Das Autograph der sechsten Sonate schenkte um das Jahr 1842 Ihre Majestät die Kaiserin Augusta, damals Prinzessin von Preußen, an Franz Liszt. Es gehört jetzt zum Bestande des Liszt-Museums in Weimar und besteht aus einem auf allen vier Seiten beschriebenen Hochfoliobogen[1]. Alle sechs Sonaten sind auch abschriftlich vorhanden. Im Ganzen beläuft sich die Zahl der Konzerte auf vier, die der Sonaten auf 121. Daß dies so ziemlich alles sein wird, was der König an Kammermusik für die Flöte komponirt hat, läßt sich bis zur Gewißheit wahrscheinlich machen. Friedrich Nicolai, der sich auf die Mittheilungen seines Freundes Quantz bezieht, giebt die Zahl der Flöten-Sonaten nur auf siebzig bis achtzig an, zeigt sich hier aber ungenügend unterrichtet, da er behauptet, Konzerte für die Flöte habe der König überhaupt nicht komponirt[2]. Burney spricht von »ungefähr hundert« Sonaten[3]. Der König selbst aber sagte im Anfang des Jahres 1759, als er sich zu Breslau in den Winterquartieren aufhielt, an Heinrich de Catt, er habe 120 Flötenkompositionen gemacht[4]. Wollen wir diese Äußerung wörtlich nehmen und die Konzerte mit einrechnen, so würde die Zahl noch um fünf hinter dem jetzt vorliegenden Bestande zurückbleiben. Diese fünf Stücke hätte demnach der König später hinzukomponirt. Es wird aber behauptet werden dürfen, daß er nach Beendigung des siebenjährigen Krieges die Beschäftigung mit der Komposition nicht ernstlich wieder aufgenommen hat. Dann wäre seine Äußerung nur in Bausch und Bogen zu verstehen, und bezöge sich auf alle Sonaten und Konzerte, die jetzt noch vorliegen. Von sämmtlichen Kompositionen existiren nämlich doppelte Abschriften[5], bei den Sonaten ließe sich sogar sagen: vierfache, da jede Sonate jedesmal in zwei Exemplaren angefertigt worden ist, deren eines dem Spieler, deren anderes dem Begleiter bestimmt war. Die Aufschriften auf den Umschlägen: *pour Potsdam* und *pour le nouveau Palais* bei den Sonaten, *pour Charlottenbourg* und *pour Potsdam* bei den Kon-

[1] Außerdem wird auf Schloß Sanssouci noch ein von Kopistenhand geschriebenes Heft von Flöten-Solfeggi aufbewahrt, in welchem der König eigenhändige Zusätze gemacht hat, zuletzt gar mehr als eine volle Folioseite. Auch einige von seiner Hand geschriebene Worte bemerkt man.

[2] Nicolai, a. a. O., S. 249 f.

[3] Carl Burneys Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Dritter Band. Hamburg, 1773. S. 116.

[4] Unterhaltungen mit Friedrich dem Großen. Memoiren und Tagebücher von Heinrich de Catt. Herausgegeben von Reinhold Koser. Leipzig, Hirzel. 1884. S. 220: »*A 7 heures, le Roi jouait, jusqu' à 8 heures et demie, un concert et quelques solo de Quantz ou ceux qu'il avait composés, et il en avait fait, me disait-il, cent vingt. ,Cela n'est-il pas honnête pour un Roi pauvre musicien?'*«

[5] Mit Ausnahme der Sonaten, 210, 211, 212 und 216, von denen die eine Abschrift verloren gegangen ist.

serten bekunden den Zweck der Vervielfältigung. Eine Vergleichung ergiebt, daß die für Potsdam, d. h. für Schloß Sanssouci, bestimmten Sonatenabschriften, und die sowohl für Charlottenburg als auch für Potsdam bestimmten Abschriften der Konzerte um ein bedeutendes älter sind, als die Sonatenabschriften für das Neue Palais. Beschaffenheit der Schrift und des Papiers lassen auf einen Abstand von 20 bis 30 Jahren schließen. Die Mehrzahl der Abschriften ist auch von einer und derselben Hand verfertigt; für die Sonaten 255 bis 264 ist zwar eine andere Hand eingetreten, aber von ungefähr gleichem Alter, an den Charlottenburger Stimmen der Konzerte gar, die von allen die ältesten sind, haben verschiedene Hände gearbeitet, und zum Theil sehr ungeübte; auch zahlreiche Korrekturen finden sich hier. Nur vier der Sonaten-Abschriften für Sanssouci sind gleichzeitig mit denen für das Neue Palais angefertigt. Das sind aber nicht solche vom Ende der Nummernreihe, sondern aus der Mitte und vom Anfang; daß auch die allererste (Nr. 106) unter ihnen ist, läßt schließen, daß eine ältere Abschrift derselben vom langen Gebrauch abgenutzt und unbrauchbar geworden war. Aus gleichem Grunde werden bei anderen die Umschläge durch neue ersetzt worden sein. Erwägt man nun, daß das Neue Palais 1769 vollendet wurde, die Abschriften, welche hier niedergelegt werden sollten, also erst mit und nach diesem Jahre haben angefertigt werden können, daß diese Abschriften, wie ihr Äußeres offenbart, in einem und demselben engeren Zeitraum angefertigt sind, so ergiebt sich der Schluß auf die Entstehungszeit der Werke von selbst. Sie müssen sämmtlich vor dem siebenjährigen Kriege komponirt worden sein. Für die Konzerte sei hier noch bemerkt, daß die alten Charlottenburger Exemplare später ins Neue Palais geschafft worden sind.

Nicolai berichtet eine Erzählung des Konzertmeisters Franz Benda über Quintenfortschreitungen in einer vom König komponirten Sonate und über die Art, wie Quantz und Emanuel Bach ihm den Fehler angedeutet hätten. Der Vorfall habe sich vor dem siebenjährigen Kriege zugetragen, denn damals habe der König im Kammerkonzerte noch öfter eines seiner Soli geblasen. Die angestellten Untersuchungen lehren, daß letzteres unrichtig ist, daß aber doch eine Wahrheit zu Grunde liegt. Wenn der König in späteren Jahren seine eigenen Kompositionen nicht mehr gespielt hätte, würde er die Herstellung von Abschriften derselben für das Neue Palais sicherlich nicht angeordnet haben. Aber was Benda erzählt hat, wird gewesen sein, daß der König vor dem Kriege zuweilen noch ein neues Solo seiner Komposition geblasen hätte, während er sich hernach auf Wiederholung seiner eigenen alten Kompositionen beschränkte und auf den Vortrag der von Quantz gelieferten neuen. Daß er im Alter die Kompositionsfeder ganz und gar habe ruhen lassen, braucht damit ja nicht gesagt zu sein. Glaubwürdig verbürgt ist auch, daß er sie wenigstens 1773 noch einmal in Bewegung setzte, um das letzte, unvollendet hinterlassene Konzert des am 12. Juli gestorbenen Quantz zu beendigen. Es muß daher nicht nothwendig falsch sein, was Burney im Herbst 1772 in dieser Beziehung in Potsdam erzählen hörte[1].

Das chronologische Verhältniß, in dem die Flötenstücke Friedrichs des Großen zu einander stehen, wird durch die auf den Umschlägen verzeichneten Nummern klar gemacht. Man könnte Bedenken haben, ob diese Nummern überhaupt die zeitliche Folge der Stücke andeuten sollten, oder ob sie vielleicht nur zum Zweck äußerlicher Registrirung gegeben sind. Aber daß die Numerirung vom Könige selbst ausgegangen sein muß, beweist das Autograph der Sonate Nr. 122, auf welchem der Komponist eigenhändig diese Nummer vermerkt hat. Er selber konnte für ein solches Verfahren wohl keinen andern Grund haben, als den chro-

[1] Burney's Tagebuch. Bd. III, S. 113.

nologischen. Es würde auch schwer zu erklären sein, wie es hat kommen können, daß zwischen längeren Reihen, die von Sonaten des Königs gebildet werden, zweimal eine einzige Sonate von Quantz eingeschoben steht, wenn das Prinzip der Ordnung nicht von der Entstehungszeit der Werke entnommen wäre. Daß der König »alle dreihundert Konzerte von Quantz nach der Ordnung, wie sie gemacht waren«, durchzuspielen pflegte, sagt Nicolai ausdrücklich. Burney bemerkt ergänzend, im Konzertzimmer des Neuen Palais habe auf einem Tische ein Verzeichniß der Konzerte gelegen, und an andrer Stelle: wie mit dem Durchspielen der Konzerte habe es der König auch mit dem der Soli, d. h. der Sonaten, gemacht. Ein thematisches Verzeichniß sowohl der Konzerte als auch der Sonaten, freilich ohne Angabe der Komponisten, wird heute noch im Schloß Sanssouci aufbewahrt. Die Nummernreihe der Sonaten beginnt mit 88. Welcher Art die Musikstücke gewesen sind, die mit den vorhergehenden Nummern bezeichnet waren, läßt sich nicht sagen; wenn es wahr ist, was erzählt wird, daß der König nur Stücke von sich selbst und von Quantz gespielt hat, so können es wenigstens keine Flötenkompositionen gewesen sein. Nr. 88 nun bis 105 sind Sonaten von Quantz, 106—141 Sonaten vom Könige, 142 eine Sonate von Quantz, 143—202 Sonaten vom Könige, 203 wieder eine Sonate von Quantz[1], 204—218 Sonaten vom Könige, 219—254 von Quantz (von denen aber 221 fehlt), 255—264 vom Könige, endlich 265—361 von Quantz. Die Ordnung der Konzerte ist diese: Nr. 1—87 sind Konzerte von Quantz, dann folgen vier Konzerte Friedrichs mit den NNr. 87, 88, 90, 91; offenbar ist hier ein Schreibversehen eingetreten, da 87 doppelt vorhanden ist, 89 aber fehlt. Das thematische Verzeichniß weicht hier auch ab, indem es Quantz' Konzert Nr. 87 unter Nr. 89 einstellt. Mit Nr. 92 beginnen wieder die Konzerte von Quantz und gehen bis Nr. 300. Daß die Angabe von Nicolai und Burney, Quantz allein habe 300 Konzerte für den König gemacht, einer Einschränkung bedarf sieht man aus dem Obigen, denn jedenfalls gehören die vier noch vorhandenen Konzerte des Königs unter jene 300.

Daß Friedrich der Große schon als Kronprinz Flötenkonzerte und Flötensonaten komponirt hat, wissen wir aus seinem Briefwechsel mit der Markgräfin von Bayreuth. Das Konzert, welches er der Schwester unter dem 12. Januar 1736 durch Quantz überbringen läßt, braucht nicht sein erstes gewesen zu sein, da er schon am 24. August 1735 mit der Komposition einer Sinfonie beschäftigt ist. Ein anderes Konzert und eine Sonate sendet er unter dem 2. März 1737[2]. Es ist sehr wohl möglich, daß diese beiden Konzerte sich unter denen befinden, die auf uns gekommen sind. Die Charlottenburger Begleitungs-Stimmen des zweiten und dritten Konzerts unserer Ausgabe sind nicht von einem geübten Kopisten geschrieben, am wenigsten die des zweiten, an denen fünf deutlich unterscheidbare Hände gearbeitet haben. Man weiß, daß Friedrich sich als Kronprinz in mehr als einem Punkte einrichten und behelfen mußte. Jene Stimmen machen den Eindruck, als sei zu ihrer Herstellung die halbe Rheinsberger Kapelle herangezogen. Gehören aber das zweite und dritte Konzert in die dreißiger Jahre, so ist dies natürlich auch mit dem ersten der Fall. Vielleicht hat Friedrich nur das vierte Konzert als König komponirt, vielleicht nicht einmal dieses. Die Ausarbeitung eines solchen Werkes erfordert ein größeres Maß von Sammlung und Muße, als ihm die Regierungsgeschäfte in der Regel gönnen mochten. Es ist begreiflich, daß er sich in der Folge mehr nur mit

---

[1] Auf dem Umschlage der für das Neue Palais gemachten Abschriften, aber nur hier, steht irrthümlich: *di Federico*.

[2] *Oeuvres de Frédéric le Grand. Tome XXVII. Première partie.* Berlin. 1856. S. 34, 37, 48.

der Komposition von Sonaten beschäftigte. Doch fallen auch von diesen sicherlich nicht wenige noch in die Rheinsberger Zeit. Bei der ersten des Verzeichnisses, welche auch die erste unserer Ausgabe bildet, glaubt man sogar den unmittelbaren Einfluß des Lehrers Quantz zu bemerken: so schulgerecht ist sie in ihrer tadellosen Glätte, so sorgsam in der Bezifferung, die Friedrich sonst nachlässiger zu handhaben oder ganz zu unterlassen pflegt. Einen Anhaltepunkt für genauere chronologische Bestimmung scheint noch Sonate Nr. 190 (II) zu gewähren. In ihr fällt der fugirte Schlußsatz auf, der in Friedrichs Sonaten einzig dasteht. Im Mai 1747 war Sebastian Bach, einer wiederholten Einladung des Königs folgend, in Potsdam gewesen. Er hatte ein von Friedrich gegebenes Fugenthema aus dem Stegreif vor ihm durchgeführt und durch diese und andere Proben seiner Meisterschaft als Spieler und Kontrapunktist des Königs Bewunderung erregt. Jener Schlußsatz der Sonate nun hat den Anschein, als sei er unter dem von Bach gemachten Eindrucke entstanden. Die sonst nie angewendete fugenartige Form, die Ähnlichkeit des Themas mit demjenigen, welches Friedrich dem alten Bach aufgab, die Übereinstimmung der Tonart sind Dinge, welche diese Vermuthung hinreichend begründet erscheinen lassen. Dann wäre also die Sonate in das Jahr 1747 zu setzen. Ist endlich die Tradition begründet, daß ein im preußischen Heere bis heute gebräuchlicher Marsch um 1756 von Friedrich dem Großen komponirt sei, so muß dieser mit einem anderen Marsche im inneren und äußeren Zusammenhange stehen, dessen Entwürfe sich mit Bruchstücken der Gdur-Sonate Nr. 262 (XXIII) auf denselben Blättern von Friedrichs eigener Hand geschrieben finden (s. oben S. 352 Anmerkung 4). Als Entstehungszeit dieser beider Stücke würde dann auch etwa das Jahr 1756 anzunehmen sein. Da die Sonate die drittletzte der Reihe ist, so läge hierin eine neue Bekräftigung der Annahme, daß die vorliegenden Flötenwerke Friedrichs sämmtlich vor dem siebenjährigen Kriege komponirt sind.

Über die musikalisch-technische Ausbildung Friedrichs des Großen sind Ansichten verbreitet, welche einer wesentlichen Berichtigung bedürfen. Zwar seinem Flötenspiel haben alle, die es zu hören Gelegenheit hatten, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Da fast nur Musiker sich dieses Vorzugs haben rühmen können, so darf man dem Urtheil sicherlich voll vertrauen. Fasch und Reichardt, Burney, die Mara und Nicolai sind einstimmig in ihrem Lobe und betonen besonders die Schönheit seines Adagio-Vortrages. Das Allegro soll in späteren Jahren etwas matt gewesen sein und der Athem zuweilen unzulänglich, doch meint die Mara, die ihn um 1770 zum ersten Male hörte: »Er blies nicht (wie man zu sagen pflegt) wie ein König, sondern sehr brav, hatte einen starken, vollen Ton und viel Fertigkeit.« Burney war noch 1772 erstaunt über die Präcision seines Vortrags im Allegro: »sein Spielen übertraf in manchen Punkten alles, was ich bisher unter Liebhabern, oder selbst von Flötisten von Profession gehört hatte«[1]. Dagegen hat Reichardt über Friedrichs Vorbildung in der Komposition Vorstellungen in Umlauf gebracht, die ihn als reinsten Dilettanten im heutigen Wortverstande erscheinen lassen. »Er schrieb die Oberstimme in Noten auf und bezeichnete dabey mit Worten, was der Baß oder die übrigen begleitenden Stimmen haben sollten. Hier geht der Baß in Achteln, hier die Violine allein, hier alles unisono u. dgl. Diese musikalische Chiffersprache übersetzte dann gemeiniglich Herr Agricola in Noten.« Reichardt nennt das »eine

[1] Zelter, Karl Friedrich Christian Fasch. Berlin 1801. S. 14. — Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin a. a. O. und Musikalischer Almanach. Berlin 1796. — Burney a. a. O., S. 110. — Nicolai, a. a. O., S. 247 und 248. — Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara. Mitgetheilt von O. v. Riesemann; Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1875. Sp. 533.

eigene Königliche Art« zu komponiren. Aber diese Art ist nichts als ein Hirngespinnst des eilfertigen Schriftstellers, mittelst dessen es leider möglich geworden ist, das Urtheil über Friedrichs Kompositionstüchtigkeit ein Jahrhundert hindurch zu fälschen. Wie den meisten derartigen Erdichtungen fehlt es auch dieser nicht an einer gewissen thatsächlichen Grundlage. Quantz war gestorben, ohne ein Konzert zu vollenden, das er für den König unter der Feder hatte: der letzte Satz fehlte. Friedrich ließ sich den Entwurf bringen und komponirte den Satz hinzu. Hierbei hatte er es sich einigemale insofern erleichtert, als er untergeordnete Gänge oder nicht zu verfehlende Nachahmungen der zweiten Violine, an einer Stelle auch die Bewegung der Bratschenstimme mit Worten statt mit Noten angedeutet hatte, im übrigen hatte er Baß- und Mittelstimmen ganz ordentlich entworfen. Wer den Bau der Quantzischen Konzerte kennt und weiß, wie typisch alles darin ist, dem wird es nicht beikommen, in solchen Erleichterungen ein Unvermögen des Königs zu sehen. Berühmte Komponisten jener Zeit haben ganze Musikstücke nur skizzirt und von andern ausführen lassen, wenn es ihnen selbst an Muße dazu gebrach, und der Deutlichkeit musikalischer Entwürfe mit Worten nachzuhelfen, hat selbst ein Beethoven nicht verschmäht. Reichardts wahrheitswidrige Darstellung ist um so weniger zu entschuldigen, als er es recht wohl hätte besser wissen können; denn schon 1789 hatte Nicolai auf Grund genauer, ihm von Quantz gewordener Mittheilungen den Sachverhalt auseinandergesetzt. Der König hatte schon in seiner frühen Jugend bei dem Domorganisten Heyne, der ihn auch im Klavierspiel unterrichtete, ernsthafte Studien in der Komposition gemacht. Sein Lehrer ließ ihn lange Zeit Psalmen- und Choral-Melodien vierstimmig bearbeiten und bemühte sich auch, ihn in das Wesen der sogenannten Kirchentonarten einzuführen, d. h. ihn im strengen Stile kontrapunktiren zu lehren. Den Generalbaß — so äußerte sich der König in späteren Jahren gegen Quantz — habe er auch wohl begriffen, aber die »plagalischen Modi« hätten ihn weidlich »geplagt«. In Rheinsberg setzte er dann den Kompositions-Unterricht bei Graun fort, dessen erste Frucht die schon 1735 komponirte Sinfonie gewesen sein mag. Diese ließ er sich noch von Graun korrigiren. Die Sinfonie vom Jahre 1743 aber, in welcher nicht nur Streichinstrumente, sondern auch Flöten, Oboen und Hörner beschäftigt werden, hat er ganz allein gemacht. Er zeigte sie Quantz, als sie vollendet war; dieser korrigirte aber nichts daran und machte den König nur auf wenige einzelne Noten aufmerksam, die im Grunde Schreibfehler waren. Wenn man nun gestehen muß, daß der Satz dieser Sinfonie von tadelloser Sauberkeit ist, so fehlt jeder Grund zu bezweifeln, daß auch die Konzerte bis in die Ausführung aller Einzelheiten von Friedrich selbst herrühren, zum mindesten soweit sie noch in der Rheinsberger Zeit komponirt worden sind. Beschränkte er sich später bei seinen Opernkompositionen öfter darauf, nur die Hauptsachen aufzuzeichnen und überließ die Vollendung andern, so geschah es aus Mangel an Zeit, nicht aus Mangel an Können. Aber am liebsten machte er auch als König alles allein fertig, und den Grund, weshalb er sich später fast nur noch mit Sonatenkomposition beschäftigte, konnten wir darin finden, daß eine Sonate mit geringerem Aufwand von Zeit und Mühe fertig zu stellen ist. Quantz hat nun auch ausdrücklich bezeugt, daß der König in allen seinen Sonaten nicht nur die Flötenpartie, sondern auch die Bässe selbst gemacht habe. Wir sind im Stande, die Wahrheit der Aussage an den noch vorhandenen Autographen zu prüfen, und können sie in ihrem ganzen Umfange bestätigen. Diese Niederschriften sind bis aufs letzte vollständig ausgeführt, und es ist in ihnen nicht eine Note, welche nicht von Friedrich selbst geschrieben wäre. Lehrreich sind sie auch durch die Korrekturen, welche der Komponist selbst in ihnen vorgenommen hat, und die sich nicht nur im Ändern und Streichen einzelner Noten und Noten-

gruppen zeigen, sondern auch im Überkleben längerer Stellen, ja im Verwerfen und Umbilden ganzer Sätze. Diese Sätze offenbaren, wie ernst es der König mit der Komposition nahm und wie es ihm am Herzen lag, seine Sache so gut wie möglich zu machen. Es folgt daraus nicht, daß es ihm immer gelungen wäre, Meisterwerke zu schaffen. Wohl mag er um 1740 zu einer sicheren Beherrschung der Tonmittel, wenn auch auf einem beschränkten Gebiete der Komposition, vorgedrungen gewesen sein. Aber sich die Meisterschaft erwerben ist immer noch etwas anderes, als sie sich erhalten. Hierzu bedarf es unausgesetzter Übung, von welcher in dem Leben eines solchen Monarchen und gerade dieses Monarchen selbstverständlich keine Rede sein konnte. So finden sich in der That in Friedrichs Kompositionen manche dilettantische Sonderbarkeiten, Ungeschicklichkeiten, ja geradezu Fehler. Aber man trifft doch auch recht viele Sätze, an welchen selbst ein scharfes kritisches Auge keinen Makel entdecken wird, und Nicolai war berechtigt zu sagen: »Wer Soli von dem Könige gesehen hat, wird gestehen müssen, daß im ganzen darin die Harmonie dieses ‚Dilettanten' richtiger ist, als jetziger Zeit mancher *Professori di Musica*«.

In den Formen seiner Instrumentalkompositionen lehnt sich Friedrich an Quantz an und auch Quantz zeigt hier keine schöpferische Eigenthümlichkeit. Die Form ihrer Konzerte ist die von Vivaldi ausgeprägte, deren sich damals alle Welt bediente, Sebastian Bach nicht ausgenommen. Die Sonatenform ist diejenige Tartinis. Wie alles musikalische Werk der Italiäner so haben auch diese Formen sehr fest gezogene, starke Grundrißlinien. Große Genies, wie Bach, fanden Freude daran, die Linien in mannigfacher Weise zu überkleiden und dem Auge zu entziehen, auch wohl verschiedene Grundformen zu einer neuen zu kombiniren. Derartiges ist bei Quantz und seinem Schüler nicht zu finden. Sie halten es ganz mit den Italiänern, die wenn einmal eine Grundform geschaffen war, sich ein für allemal dabei zu beruhigen und nur mehr in der Ausführung des Einzelnen ihr persönliches Erfindungstalent zu zeigen pflegten. Der Deutsche, welcher in jedem einzelnen Exemplar gern auch die allgemeine Form von Grund aus neu schaffen möchte, ist geneigt, in jenem Verfahren einen Mangel an Gestaltungskraft zu sehen, während es in Wirklichkeit mehr der Absicht auf starke, allgemein ergreifende Wirkungen entspringt. Aber freilich liegt hier die Gefahr des Formalismus ebenso nahe, wie dort die Gefahr der Formlosigkeit. Daß Friedrich der Große als Komponist leicht in Schematismus verfällt, ist nicht zu leugnen. Er war ohne Zweifel eine wahrhaft und innerlich musikalische Natur. Aber bei der überwältigenden Menge seiner Interessen und Obliegenheiten fühlte er das Bedürfniß, die musikalischen Beschäftigungen in gewisse Grenzen einzuschränken. Daß er außer seiner eignen nur Quantzens Flötenmusik pflegte, daß er fast nur Opern von Hasse und Graun aufführen ließ, geschah nicht, weil er geglaubt hätte, hiermit sei alles Gute erschöpft. Wäre sein Interesse für Sebastian Bach nicht mehr als eine Laune gewesen, so würde er nicht wiederholt darauf gedrungen haben, daß dieser ihn in Potsdam besuche[1]. Neben der Opera seria berücksichtigte er zeitweilig auch die neu erblühende und ganz anders geartete Opera buffa der Italiäner, der er in Potsdam eine Stätte bereitete, und versagte auch ihren revolutionirenden Wirkungen in Paris seine Aufmerksamkeit nicht[2]. Auch die Musik der jüngeren Neapolitaner, mit

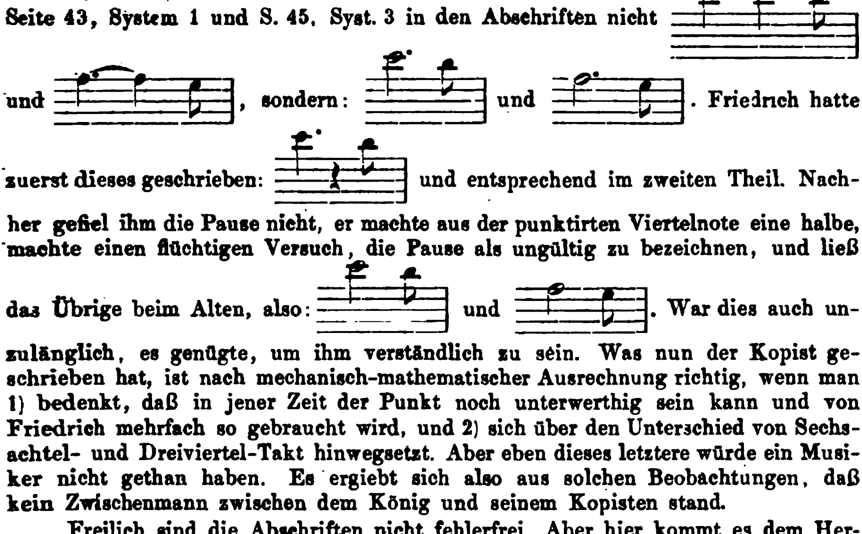
[1] Kenner der Werke Seb. Bachs werden bemerken, daß der Anfang von Friedrichs Sonate XVII mit dem der Flötensonate Bachs in H moll übereinstimmt.

[2] Daß ihm Grimms Schriftchen *Le petit Prophète de Boehmischbroda* (1753) bekannt war und gefallen hatte, beweisen die unverkennbaren Anklänge in den *Trois lettres au public* aus demselben Jahre (*Oeuvres de Frédéric le Grand. Tome* XV. S. 67).

welcher er durch die Mara näher bekannt wurde, ließ er sich bis zu einem gewissen Grade gefallen. Allein wirklich tief eingelassen hat er sich doch nur auf die Musik, die ihm in seinen jungen Jahren nahe getreten war und ihn, wie in erster Linie die Musik Hasses, innerlich ergriffen hatte. Daß er diesen Jugendbekanntschaften unverbrüchlich treu blieb, diese Eindrücke fort und fort in sich hegte, und alles abwehrte, was sie stören konnte, ist ein bemerkenswerther Zug. So stellt sich niemand zur Kunst, dem sie nur ein Mittel zur Zerstreuung oder angenehmen Unterhaltung bilden soll. Durch die Einseitigkeit seiner Musikpflege hat Friedrich gezeigt, daß dasjenige, was er sich von dieser Kunst angeeignet hatte, ihm ein lebendiger innerer Besitz geworden war, den er nicht entbehren konnte. Und ein Stück seines Lebens, nicht blos müßiger Spieltrieb, steckt auch in seinen Kompositionen. Es ist richtig, daß sie vielfach an die von Quantz erinnern. Dennoch kann man nicht umhin, etwas Schöpferisches in ihnen zu finden. Daß dieses nicht in der Behandlung der Form zu Tage tritt, ist mit den obenstehenden Bemerkungen schon gesagt. Auch in den recitativartigen Bildungen, wie sie z. B. in Sonate II vorkommen, ist Friedrich nicht original. Er konnte solche schon in den Klaviersonaten finden, die ihm 1742 von Emanuel Bach zugeeignet wurden. Seine Eigenthümlichkeit liegt in den einzelnen musikalischen Gedanken, die ihm frei und leicht entströmen, als der natürliche adäquate Ausdruck innerer Bewegungen. Am deutlichsten zeichnet sich Friedrichs musikalische Persönlichkeit in den Adagiosätzen ab. Wenn erzählt wird, daß er durch seinen Adagio-Vortrag die Hörenden oft zu Thränen gerührt habe, so liefern diese Kompositionen die Beglaubigung der Erzählung. Sie offenbaren eine überraschende Weichheit des Gefühls, eine Seele, die in lächelnder Schwermuth und zarter, fast weiblicher, aber niemals weichlicher Klage ihr Genügen sucht. Die lieblichen Sicilianos der Sonaten III, XVI und XXV muthen an wie Gemälde Watteaus mit ihren zierlichen Figuren und ihrem zarten Farbenschmelz, ohne dabei der deutschen Innigkeit zu entbehren. Ernsteren, dunkleren Empfindungen, wie sie im Grave des dritten Konzerts auftauchen, begegnet man selten, wie es denn der König auch nicht liebte, daß Quantz solche Töne anschlug. Es mag damit zusammenhängen, daß die ersten Allegrosätze seiner Sonaten, wo es ja vor allem galt Pathos und Leidenschaft zu zeigen, selten recht interessiren wollen. Sie haben leicht etwas Mattes und Äußerliches, es müßte denn sein, daß der Komponist auch ihnen einen freundlichen und zärtlichen Charakter geben wollte, wie in Sonate VII. Das flotte und kecke Wesen der Schlußallegros gelingt ihm wieder besser; auch Energie und Feuer weiß er zu entfalten, wie man namentlich aus einigen der lebhaften Konzertsätze sieht. Immer aber bleibt das Adagio mit ruhig hinfließendem Gesang dasjenige Stück, aus welchem seine Seele am vernehmlichsten redet. Merkwürdig ist, wie er zuweilen in den lebhafteren Sätzen eine Figur oder Spielweise, die ihn technisch interessirt, mannigfaltig durchführt. Nicolai behauptet sogar, ein jedes seiner Soli hätte einen solchen technischen Zweck, und wenn man sie alle zusammen brächte, würden sie einen praktischen Kursus über den Vortrag auf der Flöte bilden. Das ist nun freilich zu viel gesagt. Immerhin aber zeigt die doktrinäre Studie, welche einem seelenvollen, echt künstlerischen Erguß oft unmittelbar folgt, jene Paarung von echter Gefühlswärme und trockener, berechnender Kälte, die auch sonst in Leben und Handlungen König Friedrichs so oft überraschend, ja räthselhaft entgegentritt. Sicher ist und bleibt, daß seine Musik dem Hörer tiefe Einblicke in ein eigenartiges Seelenleben öffnet, und schon aus diesem Grunde wäre eine Veröffentlichung derselben berechtigt.

Bei der kritischen Bearbeitung des handschriftlichen Materials der vorliegenden Ausgabe haben die Autographe geringere Dienste geleistet, als von Anfang

her vorausgesetzt werden konnte. Es wurde nämlich bald klar, daß nicht sie den letzten Willen des Komponisten enthielten, sondern die Abschriften, aus denen er zu spielen pflegte und die von niemandem benutzt wurden, als ihm allein. Die durch diesen Sachverhalt geschaffene Lage ist eine günstige in doppelter Hinsicht: sie macht den Verlust der Mehrzahl der Autographen wenig empfindlich und erspart es dem Herausgeber, dort wo solche noch vorhanden sind, sich zunächst auf sie zu stützen. Denn der Boden, welchen sie darstellen, ist etwas unsicher. Der König, so sorgfältig er an seinen Entwürfen besserte und feilte, war in den Äußerlichkeiten der Aufzeichnung doch oft flüchtig, erließ sich namentlich gern die Versetzungszeichen und liebte auch sonst die Vereinfachungen, wenn nach seiner Meinung die Absicht des Komponisten nicht mißzuverstehen war. Der Kopist, den er beschäftigte, war jedenfalls mit seiner Art ziemlich vertraut. Außerdem ist unzweifelhaft, daß er ihn mündlich anwies. Die Schlußsätze der Sonaten V und XXIII sind je in zwei vollständigen, aber unter sich verschiedenen Ausführungen vorhanden; welche von beiden die endgültige sein sollte, konnte der Kopist nur durch den Verfasser erfahren. Andrerseits sind in den Abschriften zuweilen Sonderbarkeiten der Aufzeichnung stehen geblieben, die ein Musiker entfernt haben würde, hätte der König einem solchen seine Entwürfe zur Revision vor der Kopirung übergeben. Nur ein Beispiel soll das Gesagte verdeutlichen. In Sonate V steht



Seite 43, System 1 und S. 45, Syst. 3 in den Abschriften nicht [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel], sondern: [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel]. Friedrich hatte zuerst dieses geschrieben: [Notenbeispiel] und entsprechend im zweiten Theil. Nachher gefiel ihm die Pause nicht, er machte aus der punktirten Viertelnote eine halbe, machte einen flüchtigen Versuch, die Pause als ungültig zu bezeichnen, und ließ das Übrige beim Alten, also: [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel]. War dies auch unzulänglich, es genügte, um ihm verständlich zu sein. Was nun der Kopist geschrieben hat, ist nach mechanisch-mathematischer Ausrechnung richtig, wenn man 1) bedenkt, daß in jener Zeit der Punkt noch unterwerthig sein kann und von Friedrich mehrfach so gebraucht wird, und 2) sich über den Unterschied von Sechsachtel- und Dreiviertel-Takt hinwegsetzt. Aber eben dieses letztere würde ein Musiker nicht gethan haben. Es ergiebt sich also aus solchen Beobachtungen, daß kein Zwischenmann zwischen dem König und seinem Kopisten stand.

Freilich sind die Abschriften nicht fehlerfrei. Aber hier kommt es dem Herausgeber zu statten, daß zwischen den Abschriften für Sanssouci und denen für das Neue Palais eine so lange Zeit liegt. Als die letzteren angefertigt werden sollten, muß dem Könige eine nochmalige Revision erwünscht erschienen sein. Ob diese von einem Abschreiber unter seinen Augen angestellt ist, oder auf anderem Wege, etwa durch Quantz, läßt sich nicht bestimmen. Sicher ist, daß manche Fehler ausgemerzt sind, und daß der König mit dem Inhalt der neuen Stimmen zufrieden gewesen ist. Wenn sich auch in ihnen noch unbemerkt gebliebene Unrichtigkeiten finden, oder neue sich eingeschlichen haben, so darf man nicht vergessen, daß der Komponist selbst für die Fehler in der Aufzeichnung seiner Werke

immer ein weniger scharfes Auge hat als ein Fremder, weil er sich leichter einbildet, das Richtige zu sehen. Es kommt vor, daß die Abschriften für das Neue Palais Korrekturen der Potsdamer Abschriften aufweisen, die den Sinn des Autographs verfehlen, wie S. 23, Syst. I, Takt 1, wo im Autograph vor der vierten Note der Flötenstimme ein (überflüssiges) ♯ steht, der Revisor aber daraus fälschlich geschlossen hat, es sei als erste Note nicht cis sondern c gemeint. Es kommt aber auch vor (s. Sonate XXV, S. 92, Takt 4—5), daß die Potsdamer Abschriften eine Leseart haben, welche erst nach Anfertigung der Abschriften für das Neue Palais nachträglich hineinkorrigirt ist. Im Ganzen kann man sagen, daß die älteren und jüngeren Abschriften sich dergestalt ergänzen und berichtigen, daß Zweifel über den endgültigen Willen des Komponisten nur selten entstehen können.

Aus den 121 Sonaten habe ich gesucht, die gehaltvollsten auszuwählen und sie so zusammenzustellen, daß das Ganze auch durch Mannigfaltigkeit erfreut. Wie sie sich der Zeit nach zu einander verhalten, kann man aus dem thematischen Verzeichnisse erkennen, welches zugleich ein chronologisches ist, da es den Nummern der Handschriften folgt; man findet diese neben den laufenden Nummern eingeklammert. Nach Sitte der Zeit ist für den begleitenden Cembalospieler nur der Baß aufgezeichnet, welcher selten einigermaßen vollständig, meistens gar nicht beziffert ist. Der Cembalist hatte nach dem Basse und der übergeschriebenen Principalstimme aus dem Stegreif eine Generalbaßbegleitung auszuführen. Darin waren die Musiker des vorigen Jahrhunderts sehr geübt; die Klavierspieler unserer Zeit sind es nicht mehr in gleichem Grade. Behufs leichterer Ausführung der Sonaten erschien es daher räthlich, eine solche Begleitung hinzuzufügen. Herr Paul Graf Waldersee in Eisenach hat es auf Ersuchen der Herren Verleger übernommen, sie auszuarbeiten. Da mit ihr ausnahmslos nur die rechte Hand beschäftigt ist, so war es nicht nöthig, durch kleineren Stich den fremden Zusatz auszuzeichnen und dadurch die gesammte äußere Erscheinung der Sonaten-Ausgabe zu beeinträchtigen. Vortragsbezeichnungen sind in der Partitur nirgends zugesetzt; ein eingeklammertes *piano* und *forte*, wie S. 122 und 123, wird man keinen Zusatz nennen wollen, da es offenbar vom Autor nur vergessen ist. Ich darf übrigens hier erinnern, daß alle Ritornelle oder ritornellartigen Sätze in der Kammer-, Opern- und Kirchenmusik jener Zeit *forte* gedacht sind, und es z. B. bei den Konzerten schon aus diesem Grunde unzulässig erschienen sein würde, eine solche Bezeichnung noch ausdrücklich beizufügen. Denn es wird immer unser Streben sein müssen, bei der Neuherausgabe älterer Werke so viel wie möglich in die Gewohnheiten ihrer Zeit einzugehen. Zu den Gewohnheiten gehörte auch, daß man sparsam war in der Bezeichnung einer Solostimme und dem Solisten möglichst freie Bewegung ließ. Da wir heutzutage fast beim Gegentheil angelangt sind, war im Interesse praktischer Verwerthung der Ausgabe ein Mittelweg einzuschlagen. Nicht in der Partitur, aber in einer demnächst zu veranstaltenden besonderen Ausgabe der Stimmen hat Herr Wilhelm Barge in Leipzig der Flötenpartie Vortragsbezeichnungen in mäßigem Umfange hinzugefügt. Wer darüber hinaus sich unterrichten will, welcher Art das Flötenspiel war, das Friedrich bei Quantz erlernte und in seinen Kompositionen zur Anwendung brachte, findet in seines Lehrers klassischem Werke: »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« (Berlin, 1752) reiche Ausbeute. Ich unterlasse auch nicht, zu bemerken, daß die von mir befolgte Schreibweise der Vorschläge diejenige ist, welche Quantz anzuwenden räth.

Berlin. **Philipp Spitta.**



Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von *Gustav Nottebohm*. Leipzig, Verlag von J. Rieter-Biedermann. 1887. 590 Seiten. 8.

Namen- und Sachregister zu *Nottebohm's* Beethoveniana und Zweite Beethoveniana. Zusammengestellt von *Eusebius Mandyczewski*. Leipzig, ebendaselbst 1888. 20 Seiten. 8.

Diese zweiten »Beethoveniana« sind ebenso, wie die 1872 im selben Verlage erschienenen ersten, größtentheils schon zu Nottebohm's Lebzeiten in musikalischen Zeitschriften veröffentlicht, erscheinen »aber hier vielfach umgearbeitet und erweitert«, wie der kurze Vorbericht des Herausgebers E. Mandyczewski sagt. Nach demselben sind S. 1—381 und 528—534 im »Musikalischen Wochenblatt« 1875—1879 erschienen. Aber den Abschnitt S. 385—408 über die Musik zur »Weihe des Hauses« brachte die »Allgemeine musikalische Zeitung« bereits im Jahre 1873, derselbe hätte also schon deshalb verdient die Sammlung dieses Bandes zu eröffnen. Dieselbe »Allg. musik. Zeitung« druckte dann im Jahre 1876 noch einen längeren Aufsatz »Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten«, welcher indeß zur Aufnahme in diesen Band nicht geeignet war.

Aber nicht allein durch die große Anzahl der Aufsätze, sondern noch in anderer Beziehung steht die »Allg. musik. Zeitung« in einem besonders nahen Verhältnisse zu Nottebohm. Als ich 1868 die Redaktion der genannten Zeitung übernahm, erhielt ich bald darauf von Nottebohm die erste Nummer seiner Beethoveniana. In dem Begleitbriefe beklagte er sich über meinen Vorgänger Hrn. S. Bagge, welcher seine gründlichen Arbeiten über »Beethoven's theoretische Studien« in den Jahrgängen 1863 und 1864 gedruckt hatte, aber die folgenden Mittheilungen nur als »Miscellen« behandelte und, wie Nottebohm schrieb, nach Gutdünken verkürzt zum Abdruck brachte, so daß der Wiener Musikgelehrte jahrelang nichts weiter über den Gegenstand an die Zeitung sandte. Ich druckte nun seit 1869 alles vollständig, was Nottebohm mir schickte, gab demselben in der Zeitung den ersten Platz und hatte die Genugthuung zu sehen, daß das, was der Herausgeber beachtete und auszeichnete, nun auch sofort von den Lesern beachtet und für bedeutsam gehalten wurde. Durch diese Aufsätze machte sich dann Nottebohm noch mehr, als durch seine früheren Leistungen, in weiteren Kreisen einen Namen als hervorragender Beethoven-Forscher. Der Erfolg war so ermuthigend, daß jene 29 »Aufsätze und Mittheilungen« bis 1872 als »Beethoveniana« bei dem Verleger dieser Zeitung J. Rieter-Biedermann gesammelt im Druck erscheinen konnten.

Von seinen weiteren Beethoven-Studien veröffentlichte Nottebohm dann die erste reife Frucht 1873 ebenfalls, wie bereits erwähnt, in der Allg. musik. Zeitung; aber alles Folgende sandte er an das »Musikalische Wochenblatt«. Daß Nottebohm sich plötzlich eine andere Wohnung suchte, nachdem er doch in der früheren so gut behandelt war, mag wenigstens zum Theil mit der eigenthümlichen Art zusammen gehangen haben, wie die Allg. musik. Zeitung in den letzten Jahren von dem sel. Jos. Müller geleitet wurde. Der Verleger dieser Zeitung, Herr Rieter-Biedermann, hat sich aber trotzdem des nunmehr verwaisten Kindes unseres Wiener Kollegen angenommen und diese Aufsätze, nicht ohne große Opfer, als zweite Serie gesammelt zum Druck gebracht.

Was nun den Inhalt dieser längeren oder kürzeren Mittheilungen betrifft, so berühren dieselben die verschiedensten Punkte, wie sie in einer Biographie Beethoven's zur Sprache kommen, von den einfachsten Lebensnachrichten an bis zu den

Berichten über die skizzirten Entwürfe Beethoven'scher Werke. Näheres Eingehen auf das Einzelne ist daher durch den weitschichtigen Inhalt desselben ausgeschlossen. Weil aber der größte und entschieden werthvollste Theil dieser »Beethoveniana« mit den Skizzenbüchern des Komponisten sich beschäftigt, also mit der Entstehung seiner Werke, so könnte man hiernach versuchen, über Beethoven's Art zu komponiren einige allgemeine Resultate zu gewinnen, etwa so wie ich es hinsichtlich Händel's in dem Vorwort zum Facsimile des Oratoriums Jephtha gethan habe. Um aber solches mit einigem Erfolg unternehmen zu können, ist erforderlich, daß die Mittheilung aus den Quellen (hier also aus den Skizzenbüchern) bereits unter dem Gesichtspunkte erfolgt, für die Lösung eines solchen Problems die Materialien zusammen zu tragen, was indeß Nottebohm's Absicht offenbar nicht gewesen ist. Wir sehen daher von einer Darlegung ab, der es an völlig sicheren Vorlagen gebricht, und beschränken uns auf eine empfehlende Anzeige des Ganzen.

Eine Einzelheit sei zum Schlusse noch kurz besprochen. Seite 460—475 werden »drei (umfängliche) Skizzenhefte aus den Jahren 1819 bis 1822« vorgeführt. Über das dritte Heft lesen wir Seite 471: »Die den bisher erwähnten Arbeiten folgenden Seiten (78 bis 82) hat Beethoven zu verschiedenen Aufzeichnungen benutzt. Zu erwähnen sind: Der Anfang eines unbekannten, mit Streichinstrumenten begleitenden Recitativs und eine darüber stehende, nicht richtige Erklärung,

Recitativo accompagnato
nemlich nach dem Takt

beides vielleicht, eben so wie die im zweiten Skizzenheft vorkommende Recitativstelle aus Händel's Messias, anläßlich des im *Agnus Dei* anzubringenden Recitativs nieder geschrieben«. Soweit Nottebohm. Hier wäre nun die Mittheilung jenes fremden Recitativs schon deshalb wünschenswerth gewesen, um ersehen zu können, ob und wie weit dasselbe bei dem *Agnus Dei* der großen Messe benutzt ist. Ferner hätte das Notenbeispiel dazu dienen können, den Autor jenes Recitativs zu bestimmen; vermuthlich war es ebenfalls von Händel. Endlich wäre durchaus nöthig gewesen, deutlich zu sagen, worin die »nicht richtige Erklärung« eigentlich bestand, denn kaum einer der Leser wird dies von selber wissen, da Beethoven's Irrthum jetzt ein allgemeiner ist. Die Worte »nemlich nach dem Takt« können wir mit Nottebohm doch nur so verstehen, daß Beethoven angenommen habe, das von Saiteninstrumenten begleitete Recitativ sei im Takt zu singen. Diese Annahme muß zwar Verwunderung erregen, weil Beethoven in seiner Zeit noch vielfach Gelegenheit hatte, den taktfreien Vortrag solcher Recitative zu hören; aber irgend ein gewichtiger Künstler muß den gesangswidrigen Irrthum doch getheilt und damit sanctionirt haben, und da der Meister der Instrumentalmusik solches von sich selber bezeugt, so sind wir wohl berechtigt, diese folgenschwere Verkennung des richtigen recitativischen Vortrages geschichtlich an seinen Namen zu knüpfen.

Bergedorf.

Chrysander.

Notizen.

Aus dem Stammbuche Johann Philipp Kirnberger's. Joh. Phil. Kirnberger's Schwester, Elisabeth, heirathete den Leibkoch der Prinzessin Amalia v. Preußen, Namens Wegner, dessen Familie im Meiningen'schen ihren Wohnsitz hatte. Die zweitälteste der dieser Ehe entsprossenen drei Töchter, Elisabeth[1], war der Liebling ihres Oheims. Dieser ertheilte ihr Unterricht im Klavierspiel und flößte ihr eine große Vorliebe für die Bach'sche Musik ein. Ihrerseits hing die Nichte mit großer Verehrung an ihrem Oheim, dem sie diese Gesinnung bis an ihr Ende bewahrte. Von seinen Klavierkompositionen legte sie sich handschriftlich eine eigene kleine Sammlung an. Aus ihrem Besitz gelangte Kirnberger's Stammbuch in den ihres Schwiegersohnes, des Berliner Instrumentenmachers E. Ebel[2], welcher es schließlich dem Unterzeichneten überließ.

Das Stammbuch hat Duodezformat, ist in Leder gebunden und mit Goldschnitt versehen; auf dem Rücken liest man die Bezeichnung **STAMMBUCH.** Die Anlage scheint während Kirnberger's Lehrzeit bei Joh. Seb. Bach in Leipzig (1739—1741) erfolgt zu sein; wenigstens versichert Hr. Ebel, eines der ersten (verloren gegangenen) Blätter sei Bach's Gedenkblatt gewesen. Allerdings weiß er von den übrigen Personen, die auf den verlorenen Blättern gestanden, nichts mehr; eine frühere Entstehung ist somit nicht ausgeschlossen. Was die angedeuteten Lücken betrifft, so besteht das Buch in seiner jetzigen Verfassung nur noch aus 69, darunter 23 unbeschriebenen, Blättern. Durch öfteres Ausleihen seitens des früheren Besitzers ist die ganze erste Blätterlage abhanden gekommen; ebenso weist von den übrigen fast jede einen Defekt eines oder mehrerer Blätter auf. Trotz dieser Lücken sind aber die im Stammbuch enthaltenen Daten immerhin noch geeignet, die Angaben Marpurg's[3] und Gerber's[4] über Kirnberger's Leben in den Jahren 1740 bis 1751 — diesen Zeitraum nehmen die Daten ein — zu ergänzen.

---

[1] Sie ehelichte später den Geh. expedirenden Sekretär an der Kgl. Bank, Legavi, und starb, 77 Jahr alt, im August 1843 in Berlin.

[2] Auf ihn muß ich mich bezüglich der angegebenen Verwandtschaftsverhältnisse berufen.

[3] »Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik«, Berlin 1754, I S. 85 f.

[4] »Historisch-Biographisches Lexikon«, Leipzig 1790—92, I Sp. 725 ff. Neuere Darstellungen von K.'s Lebensgang bei Ledebur, »Berliner Tonkünstler-Lexikon«, Berlin 1861; »Allgemeine Deutsche Biographie«, Bd. 16, Leipzig 1882, siehe »Kirnberger« von Spitta.

Zunächst ergiebt sich uns die Thatsache, daß Kirnberger gegen Ende des Jahres 1740 wieder in Sondershausen war, wo er bereits 1738—1739 gelebt hatte. Es zeichnen sich ein:

Johannes Scherer. d. 7. 7bris 1740. Sondershauffen. (B. 65a);

J. Süs. Sondershaufen. d. 7. 7brs 1740. (Bl. 66a);

Johann Wolffgang Wolff. Sondersh: d. 12. 8br: 1740. (Bl. 69b).

Joh. Scherer[1] und J. Süs[2] waren Kammermusiker am Hof zu Kassel; »auch in Sondershausen haben sie sich beyde hören lassen«. So hielten sie sich also auch am 7. Sept. 1740 gemeinsam dort auf. Joh. Wolffg. Wolff[3] gehörte der Fürstl. Kapelle in Sondershausen selbst an.

Mit dem Beginn des Jahres 1741 treffen wir Kirnberger wieder in Leipzig. Hier schreiben sich ein:

P. J. H. Heublein. Lipsiae. d. XX. Januar. MDCCXLI. (Bl. 57a);

Christian Philipp Glaser, stud. jur., Leipzig. d. 4. Mart. 1741. (Bl. 55a).

Phil. Jak. Heinr. Heublein, Sohn des Fürstl. Sächs. Konsistorial-Sekretärs Wilh. Fried. Heublein, wurde am 20. Juni 1720, Christian Phil. Glaser, Sohn des Kauf- und Handelsmannes Joh. Christian Glaser, am 21. Juni 1717 in Koburg getauft[4]. Da nun der fast gleichaltrige Kirnberger[5], wie er selbst in einem Briefe sagt[6], die lateinische Schule in Koburg besucht hat, so wird er schon hier mit den Genannten bekannt geworden sein. In Leipzig traf er dann mit seinen früheren Schulkameraden wieder zusammen, wo diese beide in der Zeit »a die Galli (16. Okt.) 1738 usque ad diem Georgii (23. April) 1739« unter dem Rektorat von Georg Friedrich Richter immatrikulirt worden waren[7].

Im Juni 1741 befand sich Kirnberger, nach zwei Unterschriften, in Dresden:

Frantz: Joseph: Götzl: Dreßden. den 9. Junij 1741. (Bl. 51a);

J. C. Jehne, Hautboist de Cadet. Dresden. d. 29 Junij 1741. (Bl. 53a).

Götzl[8] wurde 1741 als Nachfolger von Quantz in der kgl. Kapelle zu Dresden angestellt; über Jehne finden sich keine Nachrichten im dortigen Hauptarchiv, er ist muthmaßlich nur zeitweilig in Dresden gewesen.

Ob nun Kirnberger noch einmal nach Leipzig zurückkehrte oder ob er sich von Dresden direkt nach Polen wandte, ist nicht zu ermitteln gewesen; wahrscheinlich indessen war das letztere der Fall. Leipzig lag etwas abseits von dem

---

[1] Gerber, a. a. O. II Sp. 411.

[2] ebenda, Sp. 609.

[3] ebenda, Sp. 849.

[4] Die betr. Auszüge aus den Taufregistern der St. Moritzkirche in Koburg war Hr. Oberpfarrer D. Müller so freundlich mir zu übermitteln.

[5] Joh. Phil. Kernberg (!) wurde getauft (renatus) am 24. April 1721 in Saalfeld. Als Pathen fungirten: Hr. Joh. Heinr. Brenner, Oberst-Kammerdiener; Hr. Phil. Eyrich, fürstl. Trompeter; Hrn. Thomas, Diaconi in Graba filia, Jgfr. Sabina. Sein Vater war der fürstl. Lakay Matthäus Kernberg (!); seine Mutter wird nicht genannt. — Freundlichst mitgetheilt von Hr. Oberpfarrer Dr. Füsslein in Saalfeld.

[6] H. Bellermann, Briefe K.'s an Forkel, Allg. mus. Ztg. 1871. S. 583, wo K. sagt, daß er »in der Coburger Schule wenig abgekricht« habe. S. 528 spricht aber Bellermann noch von einem »untergeordneten Schulunterricht in Gotha« (?).

[7] Diese Daten verdanke ich den gütigen Mittheilungen des Hrn. Universitätsrathes Dr. Meltzer aus den Inskriptionslisten.

[8] Marpurg, a. a. O. II S. 476; M. Fürstenau, »Beiträge zur Geschichte der sächsischen Kapelle«, Dresden 1849, S. 136. 156. 158. 170. 178; derselbe, »zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden«, Dresden 1862, II S. 120; vgl. außerdem Allg. mus. Ztg. 1802, S. 157; ebenda 1807, S. 785 f.

breiten Verkehrsstrom, der zwischen Warschau und Dresden, den beiden Residenzen des sächsischen Königs, lebhaft hin und her wogte, während Dresden der Mittel- und Sammelpunkt war, wo gemeinsame Bestrebungen, namentlich in musikalischer Hinsicht, ihr Ziel fanden. Hier gab es eine vorzügliche Kapelle und Oper unter der unermüdlichen Leitung Hasse's. Daß sich hier für Kirnberger mit polnischen Magnaten sehr leicht Bekanntschaften anknüpfen ließen, zumal da er mit einem kgl. Kammermusikus verkehrte, wird nicht Wunder nehmen. Und es mag auch nicht schwer gehalten haben, ihn zu einer Reise nach Polen zu bewegen. Bisher hatte er in nicht eben glänzenden Verhältnissen gelebt; schon als Schüler in Koburg mußte er sich seinen Lebensunterhalt durch Notenschreiben, Musikunterricht u. s. w. selbst erwerben. In seiner Lage konnte es ihm daher verlockend erscheinen, mit 20 Jahren schon eine gesicherte Lebensstellung einzunehmen.

Nach Marpurg's Angaben hielt sich Kirnberger abwechselnd in Petrikau, Podolien, Wolhynien und Galizien auf. Die im Stammbuch namhaft gemachten Orte gehören auch thatsächlich diesen Bezirken an, nur wird keiner aus Podolien erwähnt, dafür aber zwei Ortschaften in Galizien. Auf genauere Notizen über die einzelnen Personen muß hier indessen verzichtet werden, da deren Beschaffung mit zu großen Schwierigkeiten verknüpft wäre.

1742 und, wie man annehmen darf, auch 1741 befand sich Kirnberger in Czenstochova:

Carolus Samuel Poster, Chzestochoviae. die 14 Maij Aõ 1742. (Bl. 4 a).

Diese Stadt liegt im Gouvernement Petrikau, und bei dem Starosten von Petrikau, dem Grafen v. Poninsky, stand Kirnberger in Diensten als Cembalist.

Mit dem Anfang des Jahres 1743 finden wir Kirnberger nach Lemberg in Galizien übergesiedelt, wo er bei den Bernhardinernonnen das Amt eines Kapellmeisters bekleidete:

L. Bietski, d. 26 Martij 1743 weLwowie[1]. (Bl. 34 a);
Ms. Sadowsky, Wellwowie, d. 15. Jullij 1743. (Bl. 60 b);
Léon Ciecilowicz, Welwowie, d. 15. Jullij 1743. (Bl. 61 a);
Johann Georg Mallabar, Lemberg d. 21. Octobr: 1743. (Bl. 9 b).

Auch im Jahre 1744 treffen wir Kirnberger in Galizien:

Szÿmon Krzyżanowski, w Podhorcah. Die 17. Maja. Anno 1744. (Bl. 54 a);
George Stürmer, Pohorcé 1744. (Bl. 58 b).

Fraglich ist nur, welcher Ort gemeint sei. Es giebt ein *Podgorce*, südlich von Krakau, und ein *Podajce*, südwestlich von Lemberg. Für dieses würde die Nähe Lembergs, für jenes die sprachliche Form sprechen. Wie dem auch sei, so ist jedenfalls anzunehmen, daß er den Ort nur gelegentlich aufsuchte von Lemberg aus, wo er allein eine feste Stellung inne hatte und den größten Theil der Jahre 1743 und 1744 zubrachte.

Ende des Jahres 1745 ist Ruwno in Wolhynien Kirnberger's Aufenthaltsort:

Johann Michael Schaetzel, Stocateor (?), *Ruwno. d. 1. Decembri, Aõ 1745.* (Bl. 45 a).

wo Kirnberger in Diensten des Fürsten Stanislaw Lubomirsky stand, welcher, ein fruchtbarer Schriftsteller und Kirchendichter[2], früher Quantz' Gönner gewesen war.[3]

Vom Jahre 1746 fehlt jede Nachricht, aber man darf wohl vermuthen, daß

[1] *Lemberg*, gräzisirt *Leopolis*, polnisch *Lwow*. Das vorgesetzte *w* ist Ortspräposition, die Endung — *ie* entspricht dem Deutschen — *chen*, wie in *Berlinchen*, *Werneuchen* u. s. w.

[2] Albert Sowinski, »les musiciens Polonais et Slaves«. Paris 1857.

[3] Marpurg, a. a. O. I S. 215. Quantz' Selbstbiographie.

Kirnberger in diesem Jahre das benachbarte Podolien aufsuchte, wo er beim Grafen Casimir Rzewusky[1] Dienste nahm, der ein großer Musikkenner war. Diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, da Kirnberger 1747 wieder die ruhigere Stellung in Lemberg aufsuchte und in derselben nachweislich bis zum April 1748 und, wie ich glaube, auch bis 1751 verblieb. Schwerlich dürfte er sich nach 1748 wieder tief nach Polen hineinbegeben haben.

Die folgenden Daten, aus den Jahren 1747 und 1748, stammen also alle aus Lemberg:

Habermann, Lemberg d. 24. Junij. 1747. (Bl. 40b);
Franciscus Dussek, Fagottist, Leopol, 1747. die 21 octobr: (Bl. 29a);
Adalbertus Wieczorkowski, Leopoli 1747, November. (Bl. 56a);
Stephanus Potaciewicz, Wlowie. D. 4 Martij 1748. (Bl. 56b);
Augustinus Stephan, Leopoli d. 4 aprile 1748. (Bl. 55b).

Hiermit schließen die Zeugnisse über Kirnberger's Aufenthalt in Polen und Galizien ab; 1751 ist er bereits nach Deutschland zurückgekehrt, wir treffen ihn in Koburg:

Johann Andreas Mayer, Coburg d. 4. Maij 1751. (Bl. 10a).

Dieser war der Sohn des Glockengießers Johann Mayer und wurde am 12. Mai 1721 getauft[2]. Wie anzunehmen, war auch er Kirnberger's Schulkamerad. Kirnberger besuchte ferner Gotha:

Gottlieb Nicolaus Oschmann, Gotha d. 13. 8br. 1751. (Bl. 62a);
Carl de Moltk, Gotha d. 14. 8br. 1751. (Bl. 62b)[3].

Nun berichtet Marpurg, Kirnberger sei nach seiner Rückkehr aus Polen und bevor er nach Berlin gegangen, nach Dresden gereist, um sich unter der Leitung des Kammermusikus Fickler auf der Violine zu vervollkommnen. Wie stimmt dazu ein Aufenthalt in Koburg und Gotha? Am einfachsten erscheint folgender Zusammenhang. Nach 10 Jahre dauerndem Fernsein suchte Kirnberger zunächst seine Heimath auf. Wo sein Vater, der damals noch lebte[4], wohnte, vermag ich nicht zu sagen, jedenfalls aber nicht in Saalfeld; denn über die Taufe der jüngern Schwester Joh. Philipp's, Elisabeth, findet sich kein Vermerk mehr in den Kirchenbüchern vor. Man geht aber, wie ich meine, nicht fehl mit der Annahme, dass Matthäus Kirnberger in Thüringen geblieben ist und daß Joh. Philipp hier seine Freunde in der Umgegend wieder aufsuchte. Ende des Jahres 1751 ging er dann nach Dresden und, nach kurzem Aufenthalt daselbst, nach Berlin.

Es sind nun noch einige Namen anzuführen, die, weil entweder eine Zeit- oder Ortsangabe oder beides fehlte, sich in den gegebenen Zusammenhang nicht einfügen ließen:

VHGVT. (Bl. 2a);
Jos. 9. ♡. (Neunherz). (Bl. 35a);
Michael Götz, arpista. (Bl. 37a);
Johann Godfried Otto. (Bl. 37b);
Johann Gottlieb Schmidt. (Bl. 40a);
Joannes Bernardus Wurm. 9 Juni 1747. (Bl. 51b);

---

[1] Sowinski, a. a. O.
[2] Nach den Koburger Taufregistern von 1721.
[3] Die Nachforschungen über Oschmann und Moltk ergaben nur das negative Resultat, daß beide nicht aus Gotha gebürtig waren. In den Taufregistern der Hofkirche wird ein *Herr Joachim Christoph von Moltk* genannt, welchem von 1744 an mehrere Kinder geboren wurden. Vielleicht war er verwandt mit Carl de Moltk.
[4] Brief an Forkel vom 12. Juni 1779, Allg. mus. Ztg. 1871. S. 532.

Michael Langer. (Bl. 52a);
Joh. Gust. Spangenberg. (Bl. 53b);
B. W. Mor. d. K. K. B. aus dem Baireuthischen. (Bl. 66b);
S. Flechleitner. (Bl. 69a).

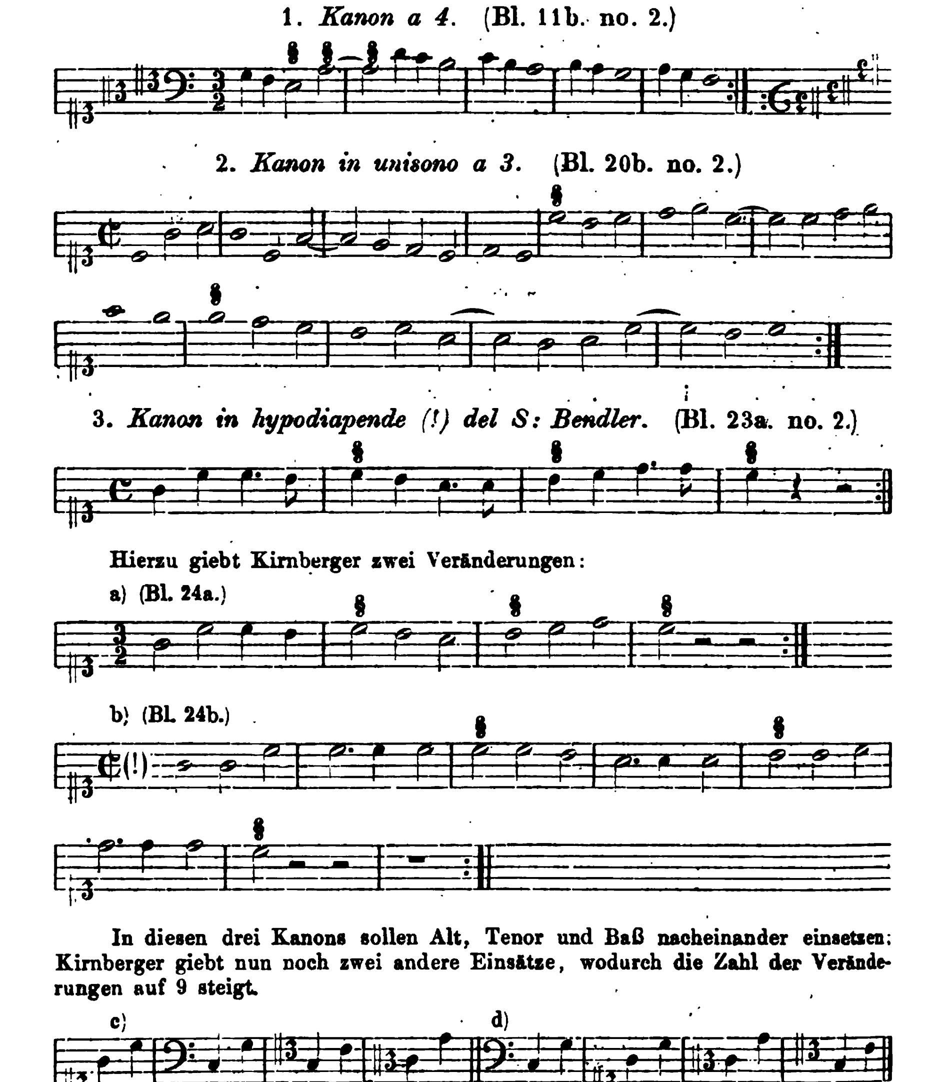
Um ein kurzes Wort über die Stammbuchverse zu sagen, so enthalten sie durchaus keinen näheren Aufschluß über das persönliche Verhältniß Kirnberger's zu den Unterschriebenen, sondern nur allgemeine Ausdrücke treuer Freundschaft oder, *dem Besitzer zu Ehren und allen Ignoranten der Music zur Schande,* eine Bekräftigung dafür, daß die Musik eine gar edle Kunst sei. Die höchste poetische Leistung ist das Wortspiel *Philipp — Viel lieb.* —

Die Geschichte des Stammbuches ist aber noch nicht zu Ende. 1751 als Stammbuch ausrangirt, fungirte es noch eine Zeit lang als Skizzenbuch weiter, in welches Kirnberger seine Entwürfe von kontrapunktischen Übungen und Kanons eintrug. Wir finden solche auf Bl. 11a—27a und 29b—33a. Die meisten derselben sind in Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, Berlin 1753—54, zu finden; in I Taf. 45 f., 57; in II Taf. 5, 21 f., 29—33, 36—38, 55, 58 (wo die Kanons zum Theil aus I wiederholt sind); — zusammen 17 Stücke von Kirnberger. Über seinen Antheil an Marpurg's Werk läßt er sich selber in einem Briefe[1] an Forkel folgendermaßen aus: »(Marpurg) lockte — mich an sich zu ziehen und erlernte, was möglich für einen Windbeutel, Quinten und Oktaven einigermaßen zu vermeiden; desgleichen einen Begriff über Temperaturen durch mich, und dann vom doppelten Contrapunct und Fugen zu raisonnieren. Da kam also sein Werk von Fugen zu setzen heraus, welches, weil ich ihn am Ende nicht mehr unterstützen wollte, erbärmlich geworden ist.« Näheres über die Zwistigkeiten zwischen Marpurg und Kirnberger zu sagen, ist hier nicht der Ort; ich begnüge mich mit dem, was direkten Bezug auf das Stammbuch hat. Vor 1754 waren beide Theoretiker eng befreundet, wie aus der Dedikation[2] von 4 Kanons Marpurg's an Kirnberger hervorgeht: »Kirnbergero amico optimo, melopoëtae sagacissimo, dicatorum ab auctore quadriga canonum perpetuorum.« Vor dem Erscheinen des II. Bandes von Marpurg's Abhandlung (1754) kam es aber zu Differenzen, die durch gegenseitige Schuld die Dimensionen einer offenen Feindschaft annahmen. Keiner unterließ es, mit gehörigem Nachdruck auf die Fehler des andern hinzuweisen. Bei einem Kanon in Fdur[3] hatte Marpurg nicht alle Möglichkeiten der Diminution und Augmentation gesehen oder angegeben. Bei der Herausgabe des »Allegro für das Clavier allein«, Berlin 1759, ergriff daher Kirnberger die Gelegenheit, seinen Gegner zu korrigiren, indem er sagt: »Da ich die Art zu diminuiren, als sie Herr Marpurg gezeiget, nicht also gemeinet habe, so wird mir erlaubt seyn, die Diminution wie ich sie gemeinet, nachzuholen: und noch eine Art beizufügen, welche Herr Marpurg gar nicht bemerket hat.«

Von seinen Kanons im Stammbuch hat Kirnberger selber nur wenige benutzt. Gedruckt sind nur die beiden Zirkelkanons (Bl. 15a und 16a) in der »Kunst des reinen Satzes«, Berlin 1779, S. 60 ff.[4] und das Problema (Bl. 32a. nr. 2) auf dem Titelblatt der »Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition«, Berlin o. J. Außerdem enthält aber das Stammbuch noch einige ungedruckte Kanons, welche hier am Schlusse ihren Platz finden mögen.

---

[1] vom 12. Juni 1779; s. Allg. mus. Ztg. 1871. S. 532.
[2] Abh. v. d. Fuge, II Taf. 58. — Auf direkte Angaben Kirnberger's führen deshalb wohl die biographischen Notizen Marpurg's, krit. Beitr. a. a. O., zurück.
[3] Bl. 13b. nr. 1; Marpurg, Abh. v. d. Fuge, I Taf. 45, II Taf. 21. 58.
[4] Schon gedruckt bei Marpurg, Abh. v. d. Fuge, I Taf. 45f; II Taf. 32f.



1. *Kanon a 4.* (Bl. 11b. no. 2.)

2. *Kanon in unisono a 3.* (Bl. 20b. no. 2.)

3. *Kanon in hypodiapende (!) del S: Bendler.* (Bl. 23a. no. 2.)

Hierzu giebt Kirnberger zwei Veränderungen:

a) (Bl. 24a.)

b) (Bl. 24b.)

In diesen drei Kanons sollen Alt, Tenor und Baß nacheinander einsetzen; Kirnberger giebt nun noch zwei andere Einsätze, wodurch die Zahl der Veränderungen auf 9 steigt.
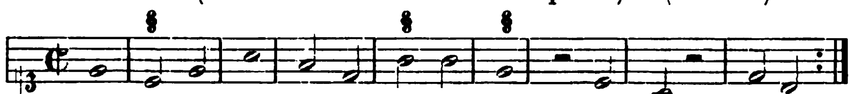
c) d)

In allen 9 Arten kann endlich noch die Versetzung stattfinden, so daß sich die Zahl der hier gegebenen Möglichkeiten verdoppelt, in der Art:

e)

Hierzu bemerkt Kirnberger: »nach Bendlers Meynung sollen die Versetzungen 192 mahl können hervorgebracht werden.«
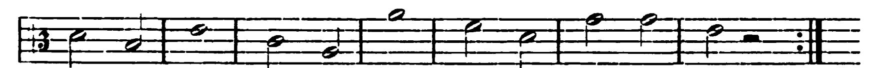
4. *Kanon* (zu 4 Stimmen in der Unterquinte). (Bl. 26a.)
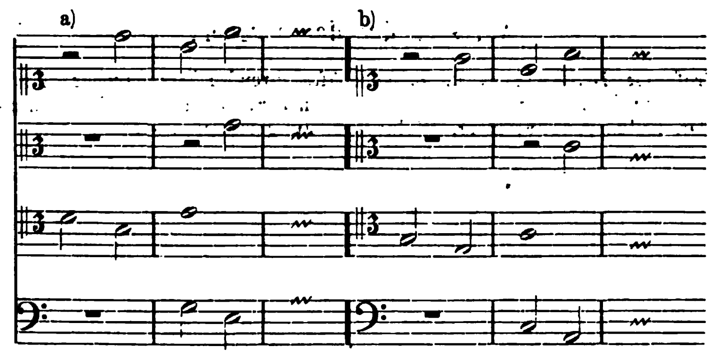


Gleichzeitig versuchte Kirnberger diesen Kanon *in contrario motu, retrogrado in motu rectu (!), retrogrado in contrario modo;* weil sie ihm aber nicht gefielen, so strich er sie aus. Nach einigen Umformungen des Kanons gelangt er schließlich zu folgendem:



5. (Bl. 32a.)
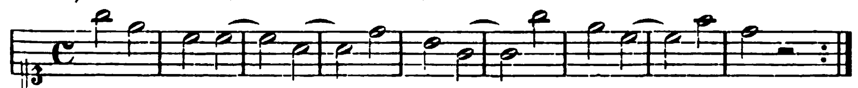


dessen Einsätze diese sind:



c) derselbe Kanon in motu contrario. (Bl. 32b.)



d) derselbe Kanon in motu inverso.



Berlin. **Max Seiffert.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Jungmannsgasse 25.

Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik.

Von

Heinrich Reimann.

(Schluß.)

Folgendes sei hier aus dem über das Tonsystem handelnden Abschnitte noch besonders hervorgehoben: Unter der »συναφή« versteht man den gemeinsamen Ton zweier auf einander folgender, gleicher (d. h. mit dem Halbton an gleicher Stelle versehener) Tetrachorde. Man nennt solche Tetrachorde: *συστήματα κατάλληλα*. Unter »διάζευξις« hingegen das in der Mitte zweier auf einander folgender, gleicher Tetrachorde befindliche tonische Intervall. Diese Tetrachorde nennt man *συστήματα παράλληλα*.

Κοινὰ συστήματα sind solche Systeme in denen Synaphe und Diazeuxis vorkommen.

Im unveränderlichen System giebt es zwei *συναφαί:* eine tiefere, zwischen dem Hypaton- und Meson-Tetrachord; ihr gemeinsamer Ton ist die Hypate meson; und eine höhere, zwischen dem Diezeugmenon- und Hyperbolaeon-Tetrachord; ihr gemeinsamer Ton ist die Nete diezeugmenon. Die Diazeuxis ist in dem genannten System nur einmal vertreten: das tonische Intervall zwischen Mese und Paramese.

Die Eintheilung der Systeme in veränderliche und unveränderliche bedingt eine andere Unterscheidung: in einfache und zusammengesetzte. Die einfachen sind von einer einzigen Mese aus gebildet, die zusammengesetzten unter Zugrundelegung zweier (Doppelsystem), dreier oder mehrerer Mesen. Die wesentliche Eigenschaft der Mese besteht aber darin, dass im diazeuktischen System auf dieselbe nach der Höhe zu ein unzusammengesetzter d. h. ein diazeuktischer Ton folgt; sind dagegen drei Tetrachorde *συνημμένων* mit einander verbunden, so kann

als Mese entweder der höchste Ton des mittleren, oder der tiefste Ton des höheren Tetrachordes bezeichnet werden. [Beide Intervalle sind also nicht *θέσει*, sondern nur *δυνάμει* verschieden.] Die Mese giebt die Funktionen der übrigen Töne an, und aus dem Verhältniß dieser zu jener ergiebt sich die Kenntniß des gesammten Systems.[1]

Abschnitt 7 (p. 387 ff.). Über die Tongeschlechter.

Unter dem Tongeschlecht versteht man die Eintheilung eines Tetrachordes in seine vier Töne nach bestimmten Intervallgrößen. Oder: das Tongeschlecht ist ein Melos, das einem Tetrachord einen bestimmten, und allgemein giltigen (melodischen) Charakter verleiht. Derartige melodische Geschlechter giebt es drei: die Harmonia (= Enharmonion), das Chroma und das Diatonon. Ihr Unterschied beruht auf der verschiedenen Größe der Intervalle. Die Harmonia enthält vorwiegend die kleinsten Intervalle; das Diatonon besteht zum größeren Theil aus tonischen, also den größeren Intervallen, und heißt *διάτονον*, weil dementsprechend hier die Stimme größerer Anspannung bedarf. Aus den mittleren Intervallen d. h. aus den Halbtönen setzt sich vorzugsweise das Chroma zusammen. Es bildet die Mitte zwischen jenen beiden Geschlechtern, wie denn *χρῶμα* = Farbe alles jenes bezeichnet, was zwischen den Extremen: schwarz und weiß liegt.

Der Natur entspricht am meisten das Diatonon, das ja auch für Laien in der Musik vollkommen verständlich ist. Künstlicher ist hingegen schon das Chroma, und nur musikalisch Gebildete vermögen in diesem Tongeschlecht zu singen. Am allerschwierigsten — weil es die größte Genauigkeit erfordert — ist das Enharmonion, das nur die ausgezeichnetsten Musiker handhaben können, während es der großen Menge so gut wie ganz verschlossen ist. Es heißt »Harmonia« *κατ' ἐξοχήν*, weil es das vorzüglichste Tongeschlecht war und der größten Übung bedurfte, daher denn auch nur selten zur Verwendung kam. Die große ungebildete Menge verwarf es freilich aus Unverständniß und in der Annahme, es sei zur Melodiebildung gänzlich ungeeignet.

Was das Ethos der Tongeschlechter anlangt, so hat das Dia-

---

[1] Die Stelle, welche von der 4. Gattung des Diapente-Systems handelt, nennt als Grenztöne: »*βαρύπυκνοι*«. Die Unrichtigkeit dieser Bestimmung liegt auf der Hand. Sie mag ihren Ursprung in der überall leicht erkennbaren Vorliebe des Autors zu Schematisirungen haben. Dagegen scheint mir bei der Zählung der Intervalle an letzter Stelle ein Irrthum des Abschreibers vorzuliegen, der statt *ὀξύ* : *βαρύ* geschrieben hat. Tauscht man jenes für dieses an genannter Stelle ein: »der Halbton liegt in der 4. Gattung an 3. Stelle von »oben« gezählt,« so ist der Sinn hergestellt.

tonon einen würdigen, männlich kräftigen, wohltönenden Charakter; das Chroma ist sentimentaler und leidenschaftlicher.

Die Unterschiede der drei Geschlechter entstehen aus der Verschiedenheit der beweglichen Intervalle, wie sich bald auf das genaueste zeigen wird. Unter Färbung (χροά) versteht man nämlich die eigenartige Intervall-Gliederung eines Tongeschlechtes. Ptolemäus erwähnt und anerkennt acht Färbungen: eine im harmonischen, zwei im chromatischen, fünf im diatonischen Geschlecht. Harmonische χροά und harmonisches γένος ist also identisch.

Die Ordnung der Intervalle ist im harmonischen Tetrachord nach der Tiefe zu, in Verhältnißzahlen ausgedrückt, folgende: $^5/_4 \cdot {}^{24}/_{23} \cdot {}^{46}/_{45}$ $(= {}^4/_3)$; nach der Höhe zu umgekehrt.

Das chromatische Geschlecht hat folgende χροαί: Eine tiefere, μαλακὸν χρῶμα genannt: $^6/_5 \cdot {}^{15}/_{14} \cdot {}^{28}/_{27}$ $(= {}^4/_3)$, nach der Tiefe zu geordnet; und eine höhere, σύντονον χρῶμα genannt: $^7/_6 \cdot {}^{12}/_{11} \cdot {}^{22}/_{21}$ $(= {}^4/_3)$, nach der Tiefe zu geordnet.

Das Diatonon hat folgende χροαί:

1) μαλακὸν διάτονον = $^8/_7 \cdot {}^{10}/_9 \cdot {}^{21}/_{10}$ $(= {}^4/_3)$
2) μαλακὸν ἔντονον = $^9/_8 \cdot {}^8/_7 \cdot {}^{28}/_{27}$ $(= {}^4/_3)$
3) σύντονον διάτονον = $^{10}/_9 \cdot {}^9/_8 \cdot {}^{16}/_{15}$ $(= {}^4/_3)$
4) ὁμαλὸν διάτονον = $^{10}/_9 \cdot {}^{11}/_{10} \cdot {}^{12}/_{11}$ $(= {}^4/_3)$
5) διτονιαῖον = $^9/_8 \cdot {}^9/_8 \cdot {}^{256}/_{243}$ $(= {}^4/_3)$

Außer den genannten drei Tongeschlechtern giebt es noch zwei andere: das »γένος κοινόν« und das »γένος μικτόν«.

Das κοινόν besteht aus den unbeweglichen Tönen: Nete hyperbol., Nete diez., Paramese, und Mese, oder: aus Mese, Hypate mes., Hypate hyp. und Proslambanomene.

Im μικτόν erscheinen zwei Tongeschlechter, das diatonische und chromatische, oder das diatonische und enharmonische, oder auch alle drei gemischt.

Abschnitt 8 (p. 389). Vom Tone.

Das Wort »Ton« kann viererlei bezeichnen: 1) »Klang«; wenn z. B. von einer ἑπτάτονος φόρμιγξ gesprochen wird.

2) Intervall. So sagt man z. B.: von Mese zur Paramese sei ein Ton.

3) Tonstufe, wenn wir z. B. sagen: Dorischer, phrygischer, lydischer etc. Ton. Aristoxenos hat 13 solcher Tonstufen: Hypodorisch, Hypoiastisch, Hypophrygisch, Hypoaeolisch, Hypolydisch, Dorisch, Jastisch, Phrygisch, Aeolisch, Lydisch, Mixolydisch (oder Hyperdorisch), Hyperiastisch, Hypermixolydisch (oder Hyperphrygisch). Ptolemaeus nennt deren acht: Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch und Hypermixolydisch.

Was sonst an solchen *τόνοι* noch angenommen wird, überschreitet die Grenzen des Diapason.

4) *τάσις*.[1]

Die Erläuterung dieses Begriffes fehlt; wie ich glaube nicht aus Gedankenlosigkeit des Autors, der vielmehr mit peinlicher Genauigkeit disponirt und nach seinem vorgeschriebenen Schema arbeitet, sondern durch Versehen eines Abschreibers. Dem letzteren möchte ich es auch zuschreiben, dass an diese Stelle eine aus Aristides (ed. Meib. p. 23, Jahn S. 15, 8 ff.) wörtlich herübergenommene Stelle getreten ist. Die Veranlassung zu diesem Citat, das sich der Abschreiber machte und das dadurch in den Text gekommen zu sein scheint, mochte in der Aufzählung der 13 Tonarten des Aristoxenos und in dem Inhalt des sub No. 3 an letzter Stelle angeführten Satzes liegen, dem eine ganz ähnliche Angabe bei Aristides (ed. Jahn 14,9) entspricht: *ὧν* (die 13 *τόνοι* des Aristoxenos) *οἱ προσλαμβανόμενοι περιέχονται τῷ διὰ πασῶν*. Aristides spricht dann von den *νεώτεροι*, die 15 Tonstufen annehmen, *ὧν οἱ μὲν προσλαμβανόμενοι περιέχονται τῷ διὰ πασῶν καὶ τόνῳ*; und diese letzte Stelle wiederholt sich auffälliger Weise unmittelbar vor der aus Aristides in den Bryennios hinübergenommenen Stelle (vgl. Jahn S. 15, 6 u. 7). Auch der Schluß dieses Abschnittes, der die ältesten drei Töne namhaft macht: den Dorischen, Phrygischen und Lydischen, ist in seinem größten und wesentlichsten Theile wörtlich aus Aristides entnommen (vgl. Arist. ed. Meibom p. 25, Jahn S. 16, 9 ff.). Es sind die Worte: *τούτων ὁ μὲν δώριος πρὸς τὰ βαρύτερα τῆς φωνῆς ἐνεργήματα χρήσιμος, ὁ δὲ λύδιος πρὸς τὰ ὀξύτερα, ὁ δὲ φρύγιος πρὸς τὰ μέσα. οἱ δὲ λοιποὶ μᾶλλον ἐν ταῖς ὀργανικαῖς θεωροῦνται συνθέσεσιν.*[2]

---

[1] Was Bryennios unter *τάσις* versteht, geht aus lib. II, sect. 1 (Wallis Op. m. III, 393) hervor: es ist die durch arithmetische Verhältnisse bestimmte relative Höhe oder Tiefe des Tones.

[2] Es sei gestattet, hier auf eine noch wenig beachtete interessante Stelle aufmerksam zu machen: *Ὁ μὲν δώριος σύμπας μελῳδεῖται διὰ τὸ μέχρι τῶν δώδεκα τόνων τὴν φωνὴν ἡμῖν ὑπηρετεῖσθαι· καὶ διὰ τὸ τὴν μέσην αὐτοῦ προσλαμβανομένην εἶναι τοῦ ὑπερφρυγίου, ἤτοι τοῦ ὑπερμιξολυδίου. Τῶν δὲ λοιπῶν οἱ μὲν βαρύτεροι τοῦ δωρίου, μέχρι τοῦ συμφωνοῦντος φθόγγου τῇ νήτῃ τῶν ὑπερβολαίων, ἤτοι τῇ προσλαμβανομένῃ*. Schon Wallis bemerkt hierzu: »Videtur hic aliquid deesse, quod respiciat tonos Dorios acutiores.« Ganz auffällig und bemerkenswerth ist aber jene Begründung, weshalb man den dorischen Ton in seinem vollen Umfange singen kann: »weil der Stimmenumfang die 12 Töne umfaßt«. Unter den 12 Tönen können nur die Töne von der Lichanos hypaton bis zur Nete hyperbol. gemeint sein; denn auf dem erstgenannten (*θέσει*) Intervall beginnt der dorische Ton. Damit würde auch die 2. Begründung harmoniren: die dorische Mese sei gleich der hypermixolydischen Proslambanomene. Fragt man also, welche Töne nicht vollkommen ihrer richtigen Reihenfolge nach im Stimmumfange liegen, so können da-

Abschnitt 9 (p. 390 f.). Über die Metabole.

Auch bei Beginn dieses Abschnittes stößt man auf eine direkte Entlehnung aus Aristides (Meib. S. 24, Jahn S. 15, 23): es ist die Definition der *μεταβολή* als einer Veränderung des betreffenden Systemes, und des Charakters des Stimmklanges. »Denn«, so heißt es bei Aristides wie bei Bryennios, »wenn jegliches System einen bestimmten, typischen Ausdruck durch den Stimmklang erfordert, so muß mit dem Wechsel der Tonart auch der melodische Charakter eines Stückes sich ändern.«

Es giebt 4 Arten von Metabole:

1) *κατὰ γένος*; z. B. der Übergang aus dem diatonischen in das chromatische oder enharmonische Geschlecht.

2) *κατὰ σύστημα*; z. B. der Übergang aus einem verbundenen Tetrachord in ein diazeuktisches oder umgekehrt.

3) *κατὰ τόνον*; z. B. aus dem dorischen in den phrygischen, aus diesem in den lydischen Ton, kurz aus irgend einem Tone in einen andern. Übergänge dieser Art finden nach allen Tonstufen, vom Halbton anzufangen bis zum Diapason statt. Man kann also in Töne übergehen, die um ein konsonirendes Intervall, oder um ein dissonirendes von dem ursprünglichen Tone entfernt sind. Von diesen letzteren Übergängen sind einige »*ἐμμελεῖς*«, andere »*ἐκμελεῖς*«, je nachdem die beiden Töne: nämlich der, von welchem man ausgeht und der zu welchem man übergeht, mehr oder minder verwandt sind. Denn bei jeglichem Übergange muß als verbindendes Glied ein gemeinsamer Ton, ein Intervall, oder ein System vorhanden sein. Treffen nun bei der Metabole Töne auf einander, die ihrer Stellung im *πυκνόν* entsprechend mit einander verwandt sind, so entsteht eine *μεταβολὴ ἐμμελής*. Andernfalls eine *μ. ἐκμελής*. Auch bei Tetrachorden finden sich gemeinsame Beziehungen, je nachdem ein Tetrachord um einen $^1/_2$-, Ganz-, $1^1/_2$-Ton, andere um noch größere Intervalle von einander entfernt sind, so daß z. B. die Mese eines tieferen Tetrachordes beim Übergang die Hypate eines höheren wird u. s. w.

4) *κατὰ μελοποιίαν*, wenn man z. B. von der heroischen Vortragsart, wie sie der tragische Stil erfordert, in die weichere, sentimentale Art übergeht, wie sie zarten Liebesergüssen, Klagen u. dgl. eigenthümlich ist, oder in den ruhigen, heiter-gelassenen Ton der Hymnen, Paeane, Enkomien u. dgl.

---

mit nur die tieferen gemeint sein. Und so scheint mir fast, die Stelle habe ursprünglich gelautet: *Τῶν δὲ λοιπῶν οἱ μὲν βαρύτεροι τοῦ δωρίου [οὐ διόλου μελῳδοῦνται, οἱ δὲ ὀξύτεροι] μέχρι τοῦ συμφωνοῦντος κτλ.* Wallis mußte also statt: »acutiores« »*graviores*« schreiben.

II. Theil.

Abschnitt 1 (p. 393 ff.). **Von den fünfzehn harmonischen Zahlenverhältnissen**, nach denen die symphonischen Intervalle des Systems gebildet werden.

Wie aus den Buchstaben Silben, aus diesen Wörter, Nomina und Verba, gebildet werden, so sind die Grundelemente der Musik die Klänge (φϑόγγοι), aus denen Intervalle (διαστήματα) und Systeme sich entwickeln. Die Klänge unterscheiden sich nach Höhe und Tiefe, je nach der Spannung (τάσις) des Tones. Diese Spannungen aber sind durch bestimmte arithmetische Verhältnisse fixirt. Nachdem Bryennios die allgemeinen akustischen Lehren der Pythagoreer wiedergegeben hat, zum Theil unter Wiederholung so mancher Dinge, die bereits gesagt sind, fährt er fort (p. 395.): Die Zahlenverhältnisse, auf welchen — als den Grundelementen — sämmtliche in der Melodie verwendbaren Intervalle beruhen, und nach denen man wieder jedes Tongeschlecht und jede Oktavenspecies beurtheilen kann, sind folgende 15: $^5/_4$, $^6/_5$, $^7/_6$, $^8/_7$, $^9/_8$, $^{10}/_9$, $^{11}/_{10}$, $^{12}/_{11}$, $^{15}/_{14}$, $^{16}/_{15}$, $^{21}/_{20}$, $^{22}/_{21}$, $^{24}/_{23}$, $^{28}/_{27}$, $^{46}/_{45}$. In diesen Zahlen ist das Limma nicht mit inbegriffen: »ἐπεὶ οὐκ ἐν λόγῳ ῥητῷ ϑεωρεῖται«.

Diese Verhältnisse bezeichnen die emmelischen Intervalle. Aus ihnen werden, wie aus den Silben das Nomen und Verbum, die einfachen und vornehmsten Konsonanzen gebildet: das Diatessaron und Diapente; aus ihnen wieder — wie aus Nomina und Verba ein Satz entsteht — entwickelt sich die »Harmonie« d. h. die Antiphonie des Diapason, also das Oktavensystem. Das Diatessaron ist $= {^4/_3}$, Diapente $= {^3/_2}$, Diapason $= {^2/_1}$, Diapason und Diatessaron (Undecime) $= {^8/_3}$, Diapason und Diapente $= {^6/_2} = {^3/_1}$, Disdiapason $= {^4/_1}$. Das tonische Intervall ist $= {^9/_8}$, denn dies ist die Differenz der beiden wichtigsten Konsonanzen: Diapente und Diatessaron. Das Hemitonium aber, welches die Theoretiker »λεῖμμα« nennen, ist nicht, wie Aristoxenos [als Vertreter der temperirten Stimmung] meint, wirklich die Hälfte eines tonischen Intervalles, sondern es ist kleiner als ein Ganzton, wie man ja auch einen Halbvokal nennt, was an sich nicht etwa einen halben Selbstlaut, sondern keinen vollkommenen Selbstlaut bildet. Denn ein Ton läßt sich unmöglich in zwei gleiche Theile theilen; er beruht auf dem Verhältniß von 9 : 8, und 9 in zwei gleiche (ganze) Theile zu theilen, ist unmöglich.

Wenn nun die Stimme in der Melodie, von einem tieferen Tone aus, sich um ein Limma erhebt und zu dem 2. Tone gelangt und von hier um ein tonisches Intervall weiterschreitet, um dann noch einen stufenmäßigen melodischen Fortschritt zu thun, so kann sie

kein anderes Intervall gebrauchen, wenn sie wirklich melodisch fortschreiten will, als ein tonisches: Dieser vierte Ton ist aber die Quart des ersten. Auf diese Weise entsteht eine »Symphonia«, deren Einzelintervalle von unten nach oben folgende Zahlenverhältnisse aufweisen: Limma, $^9/_8$, $^9/_8$. So entsteht ein Tetrachord-System, das aus 3 Intervallen und 4 Tönen besteht. Das hier angewandte Tongeschlecht war das »*διτονιαῖον*«. Als Beispiel des Ditoniaion giebt Bryennios das *τετράχορδον ὀξύτερον τόνου ὑπερμιξολυδίου*:

	256	*ὑπάτη.*	*νήτη διεζευγμένων.*	
		$^{256}/_{243}$ [Limma]		13
	243	*παρυπάτη, ἡ τρίτη.*	*τρίτη ὑπερβολαίων.*	
$^4/_3$		$^9/_8$		27
	216	*παρανήτη, ἡ λιχανός.*	*παρανήτη ὑπερβολ.*	
		$^9/_8$		24
64.	192	*νήτη.*	*νήτη ὑπερβολαίων.*	

Links befinden sich die dynamischen Bezeichnungen für jedes Tetrachord, rechts die thetischen Benennungen der Töne nach dem vollkommenen, unveränderlichen Systeme. Unter jenen sind die harmonischen Verhältnißzahlen notirt, an der Seite links befinden sich dieselben Intervallverhältnisse in ganzen Zahlen ausgedrückt (256 : 192 = 4 : 3 u. s. w.). Die Zahl 64 links und die Zahlen rechts geben die Differenzen der betreffenden Zahlen an (256 — 192 = 64, 256 — 243 = 13 u. s. f.).

Ganz genau in derselben hier angegebenen Weise erläutert Bryennios die übrigen *χροαί* der drei harmonischen Geschlechter, nach den im Abschnitt 7 des 1. Buches angegebenen Verhältnißzahlen.

Abschnitt 2 (p. 401 ff.). Von der Antiphonie, Paraphonie, Symphonie, Diaphonie und den emmelischen und ekmelischen Intervallen.

Es giebt Töne, die unter allen Umständen keinen dem Ohre angenehmen Zusammenklang ergeben (*ἐκμελεῖς*).

Andere hingegen sind das grade Gegentheil hiervon: ihr Zusammenklang ist wohltönend und angenehm; sie haben die Fähigkeit sich miteinander zu verschmelzen und zu verbinden, so daß das Ohr weder den höheren noch den tieferen Ton zu hören scheint, obwohl die Töne an sich doch ungleich sind[1]. Andere wiederum verletzen das Ohr nicht so sehr [wie die *ἐκμελεῖς*] beim Zusammenklange, weil der tiefere Ton nicht grell, sondern sanft vor dem höheren vorklingt

[1] Die Stelle: *τοῦ γὰρ ἑτέρου καὶ βαρυτέρου αὐτῶν ἡ αἴσθησις ἐν τῇ συγκρούσει διαισθάνεται, καί περ ὄντων ἀνισοτόνων*, ist verderbt. Die folgende Stelle, wo von der Diaphonia die Rede ist, beweist, daß hier ursprünglich folgendes gestanden haben mag: *τοῦ γὰρ* **ὀξυτέρου** *καὶ βαρυτέρου ... ἡ αἴσθησις ... διαισθάνεται καίπερ ὄντων ἀνισοτόνων.*

und diesen verdeckt; man nennt sie daher diaphonische Töne und ἐμμελεῖς, weil sie im Tractus der Melodie sehr wohl verwendet werden können. Andere schließlich verschmelzen im gewissen Grade, wenn sie zusammen angeschlagen werden, rufen eine dem Ohr gefällige Wirkung hervor und sind für die Gesangsmelodie geeigneter als jene eben beschriebenen ἐμμελεῖς; man nennt sie daher gewissermaßen als Nachbarn der antiphonischen Töne: »paraphonische«. Denn die antiphonischen Töne bilden die schönsten Zusammenklänge in der Musik. Diejenigen Töne nun, die im Verhältniß von 2:1 oder 4:1 zu einander stehen, heißen mit einem allgemeinen Ausdruck »Symphonien«, mit einem speciellen: »Antiphonien« oder »Homophonien«[1]. Diejenigen Töne hingegen, die im Verhältniß von 3:2 oder 3:1 stehen, werden im allgemeinen: »Symphonien«, im speciellen Sinne aber »Paraphonien« genannt. [Also unsere Quinte und Duodecime.] Das Verhältniß von 4:3 oder 8:3 giebt »Symphonien« im allgemeinen wie im speciellen Sinne (vergl. hierzu p. 378). [Also unsere Quarte und Undecime.] Alle übrigen durch die oben angegebenen 15 harmonischen Zahlenverhältnisse bestimmten Intervalle nennt man allgemein: διάφωνοι, speciell: ἐμμελεῖς. Der Rest wird mit allgemeinem Namen: διάφωνοι, mit speciellem: »ἄφωνοι« oder »κακόφωνοι« oder »ἐκμελεῖς« genannt.

Des weiteren führt Bryennios aus, wie nur diejenigen Töne als ἐμμελεῖς bezeichnet werden können, die zu einem Tetrachord verbunden ein vollkommenes Quartenintervall ($^4/_3$) ausfüllen. Ergiebt das Produkt der Verhältnißzahlen eine geringere oder größere Summe als $^4/_3$, so sind die betreffenden Intervalle ἐκμελεῖς.

Abschnitt 3 (p. 405 ff.). Aus welchen Saiten oder Klängen ein jeglicher der auserlesenen bekannten acht »Töne« [d. h. Oktavengattungen] besteht.

Ein jeder Ton (= Oktavengattung) besteht aus zwei verbundenen Tetrachorden und einem tonischen Intervall. Die Nete des höheren Tetrachordes ist die Nete des ganzen Tones; die Hypate des tieferen, die Hypate des ganzen Tones. Die Nete des tieferen ist die Hypate des höheren; man nennt sie die »Mese« des Tones. Das Intervall außerhalb der Hypate des Tones (das tonische Intervall im Verhältniß von $^9/_8$) ist die Proslambanomene des Tones. Da nun von den acht Tönen einer der tiefste, ein zweiter der höchste und jeder andere immer höher oder tiefer als der andere ist, so folgt, daß nicht alle dieselbe Nete, Mese, Hypate und Proslambanomene haben,

[1] Daß zwischen Homophonie und Antiphonie wiederum ein Unterschied besteht, läßt der Autor hier gänzlich unbeachtet.



sondern einem jeglichen Tone seine eigene Nete u. s. w. zukommt [Dynamische Benennung].

Demnach gestalten sich die acht Oktavengattungen wie aus folgendem Schema hervorgeht:

Klänge	Thetische Bezeichnungen		Hypodorisch 1. Ton	Hypophrygisch 2. Ton	Hypolydisch 3. Ton	(Hypomixolydisch) Dorisch 4. Ton	(Hypohypermixolydisch) Phrygisch 5. Ton	Lydisch 6. Ton	Mixolydisch 7. Ton	Hypermixolydisch 8. Ton
aa	Nete	hyperbolaeon	—	—	—	—	—	—	—	Nete
g	Paranete	hyperbolaeon	—	—	—	—	—	—	Nete	—
f	Trite	hyperbolaeon	—	—	—	—	—	Nete	—	—
e	Nete	diezeugm.	—	—	—	—	Nete	—	—	Mese
d	Paranete	diezeugm.	—	—	—	Nete	—	—	Mese	—
c	Trite	diezeugm.	—	—	Nete	—	—	Mese	—	—
h	Paramese		—	Nete	—	—	Mese	—	—	Hypate
a	Mese		Nete	—	—	Mese	—	—	Hypate	Prosl.
G	Lichanos	meson	—	—	Mese	—	—	Hypate	Prosl.	—
F	Parhypate	meson	—	Mese	—	—	Hypate	Prosl.	—	—
E	Hypate	meson	Mese	—	—	Hypate	Prosl.	—	—	—
D	Lichanos	hypaton	—	—	Hypate	Prosl.	—	—	—	—
C	Parhypate	hypaton	—	Hypate	Prosl.	—	—	—	—	—
H	Hypate	hypaton	Hypate	Prosl.	—	—	—	—	—	—
A	Proslambanomene		Prosl.	—	—	—	—	—	—	—

Daß also der hypermixolydische und phrygische bezw. hypohypermixolydische, der mixolydische und dorische (bezw. hypomixolydische), der lydische und hypolydische, phrygische und hypophrygische, dorische und hypodorische Ton je ein Tetrachord gemeinsam haben, daß also im ganzen 5 solcher *κοινὰ τετράχορδα* vorhanden sind, die sämmtlich in dem Raume zwischen der thetischen Hypate meson und der Nete diezeugmenon liegen, lehrt die obenstehende Tafel. Da nun in jeder Oktavengattung zu den beiden verbundenen Tetrachorden der Proslambanomenos tritt, so erweitern sich die 5 gemeinsamen Tetrachorde streng genommen zu ebenso viel gemeinsamen Pentachorden zwischen Lichanos Hypaton, dem Proslambanomenos des dorischen Tones und der Nete diezeugmenon, d. i. der Nete des phrygischen und Mese des hypermixolydischen Tones. Darin aber, so scheint mir, lag der stärkste Impuls zur allmählichen Verdrängung des Tetrachordsystems durch das Pentachord-, also unser Quintensystem.

Abschnitt 4 (p. 408 ff.). Um welche Intervallgrößen ein jeder der acht Töne höher oder tiefer als der andere ist.

Der tiefste Ton ist der erste, der hypodorische; der höchste ist der achte, der hypermixolydische.

Der zweite, oder hypophrygische ist um einen Ton höher als der hypodorische und um das gleiche Intervall tiefer als der hypolydische; $1\frac{1}{2}$ Ton vom dorischen, eine Quart vom phrygischen, eine Quint vom lydischen, 4 Ganztöne vom mixolydischen, 5 Ganztöne vom hypermixolydischen entfernt.

Der dritte Ton, der hypolydische, ist 2 Töne höher als der hypodorische, und einen Ton höher als der hypophrygische; dagegen einen halben Ton tiefer als der dorische, $1\frac{1}{2}$ tiefer als der phrygische u. s. w.

Der vierte Ton, der dorische, ist um eine Quart höher als der hypodorische; $1\frac{1}{2}$ Ton höher als der hypophrygische, $\frac{1}{2}$ Ton höher als der hypolydische; dagegen einen Ton tiefer als der phrygische, 2 Töne tiefer als der lydische u. s. w.

Der fünfte Ton, der phrygische, ist um eine Quint höher als der hypodorische, eine Quart als der hypophrygische u. s. w., dagegen einen Ton tiefer als der lydische, $1\frac{1}{2}$ Ton tiefer als der mixolydische u. s. w.

Der sechste Ton, der lydische, ist um $4\frac{1}{2}$ Ton höher als der hypodorische, um eine Quint höher als der phrygische u. s. w., dagegen um einen halben Ton tiefer als der mixolydische, $1\frac{1}{2}$ Ton tiefer als der hypomixolydische.

Der siebente Ton, der mixolydische, ist um 5 Ganztöne höher als der hypodorische, um 4 Ganztöne als der hypophrygische u. s. w., dagegen um einen Ton tiefer als der hypermixolydische.

Endlich der achte Ton, der hypermixolydische, ist um ein antiphonisches Diapason höher als der hypodorische u. s. w.

Diese Entwickelung der Tonlage der einzelnen Oktavengattungen zu einander ist höchst bemerkenswerth. Denn ihr liegt nicht das Systema perfectum immutabile mit seinen von A bis aa reichenden Klängen zu Grunde, sondern eine hypophrygische Scala: G — g, wie der erste Blick auf die Tabelle, an der man die Intervallangaben des Bryennios prüfen wolle (T = Ton, ST = Halbton), auf das unzweifelhafteste darlegt.

Zahl	Namen der Töne	Intervall-angabe nach Bryennios	Klänge
1	Hypodorisch		*G*
		T	
2	Hypophrygisch		*A*
		T	
3	Hypolydisch		*H*
		S T	
4	Dorisch		*C*
		T	
5	Phrygisch		*D*
		T	
6	Lydisch		*E*
		S T	
7	Mixolydisch		*F*
		T	
8	Hypermixolydisch		*g*

Auf diese Anordnung der Töne fällt noch durch die oben S. 376 Anmerkung 2 bereits behandelte Stelle aus Aristides ein besonderes Licht: Es heißt daselbst, daß die menschliche Stimme die 12 Töne des dorischen Tones von der dorischen Proslambanomene aufwärts bequem singen könne. Danach würde nach Bellermanns Fixirung der absoluten Tonhöhe der griechischen Töne der dorische Ton etwa die 12 Töne von bis umfassen, also einen Stimmumfang, den man sehr wohl als den Normalumfang der Durchschnitts-Männerstimme ansehen kann.

Endlich gewinnt durch diese Anordnung der Töne auf der hypophrygischen Scala die vorhin erwähnte Erweiterung des Tetrachordes zum Pentachorde eine besondere, naturgemäße Bedeutung, zumal sie auch auf das lebhafteste an die Hinzufügung des *Γ* graecum in nachhucbaldischer Zeit (Guido v. Arezzo) erinnert.

Andererseits scheint es, als ob diese Theorie in Widerspruch stünde mit dem, was Bryennios im 6. Abschnitt des I. Theiles über die *εἴδη τοῦ διὰ πασῶν* entwickelt hat. Allein dort war die Rede von Oktavengattungen; hier kann füglich nur an die Transpositionsscalen der hypophrygischen Tonart gedacht werden, wie dies der Hinweis auf die 13 Transpositionsscalen des Aristoxenos ausdrücklich zu lehren scheint.

Der Schluß des 4. Abschnittes bringt die Notiz, daß zwei Limmata (oder 2 Hemitonia) zusammen genommen ein Tonintervall

geben, das kleiner als ein Ganzton ist. Aber die Differenz ist zu klein und kommt nicht in Betracht. — Endlich folgt noch ein heftiger Ausfall gegen die 5 überzähligen und nach B.'s Meinung ganz überflüssigen Töne des Aristoxenos (hypoiastisch, hypoaeolisch, iastisch, aeolisch und hyperiastisch). Sie sind unberücksichtigt geblieben, weil sie für die musikalische Praxis werthlos und leere Prahlerei sind (*ἐπεὶ ...οὐδέν τι τοιοῦτον εἰς τὴν τοιαύτην ἁρμονίαν ἀληθῶς παρεισάγουσιν, ἀλλ' ἢ μόνον εἰκαίαν ἐπίδειξιν*).

Der 5. Abschnitt handelt von den verschiedenen Benennungen der 7 Saiten der älteren Lyra, von denen das Wesentliche bereits in der Einleitung (Abschnitt 1 des ersten Theiles) gesagt war. Die folgenden Abschnitte 6—15 betreffen den harmonischen Kanon und seine Theilungen. In ausführlichster Weise werden die einzelnen Sectiones canonum bei den verschiedenen *χροαί* der Tongeschlechter behandelt.

III. Theil.

Abschnitt 1 (p. 467 ff.) bringt eine nochmalige nur viel eingehender ausgeführte Darstellung der acht Töne und ihrer Beziehungen zu den thetischen Klängen, wie sie bereits im Theil II, Abschnitt 3 gegeben war.

Abschnitt 2 (p. 477 ff.). Von den fünf Tönen des Aristoxenos. Unter den »fünf Tönen des Aristoxenos« sind die von Bryennios nach dem Vorgang des Ptolemaeus als unnütz bezeichneten, oben angeführten Töne: hypoiastisch, hypoaeolisch, iastisch, aeolisch und hyperiastisch gemeint.

Die iastische Mese ist um ein Hemitonium (d. i. ein Limma) höher als die dorische Mese, aber tiefer als die phrygische, und zwar steht sie zu dieser im Verhältniß von 17 : 16.

Dadurch sind die hypo- und hyperiastische Mese bestimmt. Jene ist eine Quart tiefer, diese eine Quart höher als die iastische Mese. Die aeolische Mese ist um einen Halbton höher als die phrygische, aber tiefer als die lydische, und zwar steht sie zu dieser ebenfalls im Verhältniß von 17 : 16. Danach bestimmt sich leicht die Mese des hypoaeolischen Tones.

Ist die Mese bestimmt, so lassen sich nach dem Verfahren der Sectio canonis auch die übrigen stehenden oder unbeweglichen Intervalle dieser Töne finden.

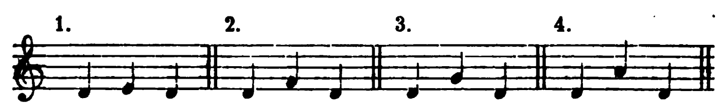
Abschnitt 3 (p. 479 ff.). Von den Benennungen des gesanglichen wie instrumentalen Melos.

Ehe von den Melodiegattungen die Rede ist, die gemeiniglich von den Theoretikern und Komponisten »*ἦχοι*« genannt werden,

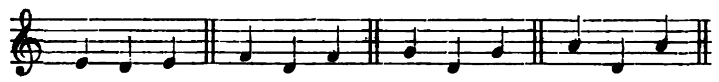
sollen einige Grundbegriffe, die sich auf die gesangliche wie instrumentale Melodie beziehen, erörtert werden.

Es giebt 12 melodische Formeln im Gesang, wie im Spiel auf den Instrumenten: Prolepsis, Eclepsis, Prolemmatismos, Eclemmatismos, Melismos, Prokrusis, Eccrusis, Procrusmos, Eccrusmos, Compismos, Teretismos und die Diastole. Unter Prolepsis, die auch »ὑφ' ἓν ἔσωθεν« genannt wird, versteht man dasAufsteigen der Gesangsmelodie von einem tieferen Ton nach einem hohen. Dasselbe kann unmittelbar, oder mittelbar vor sich gehen. Unmittelbar, wenn man z. B. auf eine Proslambanomene die Hypate desselben Tetrachordes singt; mittelbar, wenn man z. B. auf eine Proslambanomene unter Auslassung der Hypate u. s. w. die Parhypate, oder Lichanos, oder Mese singt. Ein höheres Aufsteigen, als bis zur Mese von der Proslambanomene aus, ist nicht gestattet. Andernfalls müßte eine Metabole eintreten und ein anderer Ton als Mese angesehen werden. Von der Hypate darf man also dementsprechend nur eine Quart höher steigen.

Die Ecclepsis, auch ὑφ' ἓν ἔξωθεν genannt, ist das genaue Gegenbild der Prolepsis. Sie bezeichnet ein Fallen der Melodie von einem höheren zu einem tieferen Tone. Auch sie kann »unmittelbar« oder »mittelbar« vor sich gehen. Unmittelbar: von Hypate zur Proslambanomene; mittelbar: von der Parhypate (oder Lichanos, Mese) zur Proslambanomene. Es gelten hier vice versa dieselben Regeln wie bei der Prolepsis. Unter προλημματισμός versteht man die Wiederholung desselben Tones in der Gesangsmelodie, nachdem man einen eine bezw. mehrere Stufen (bis zur Mese) höher gelegenen Ton angewendet hat. Auch der Prolemmatismos kann »unmittelbar« oder »mittelbar« angewendet werden. Also z. B.



Das Gegentheil hiervon ist der Ἐκλημματισμός:



Ein Melismos entsteht, wenn ebenderselbe Ton öfter als einmal auf einer artikulirten Silbe gesungen wird.

Die Procrusis (auch ὑφ' ἓν ἔσωθεν genannt) ist für die instrumentale Musik genau dasselbe, was für die vokale die Prolepsis war. In demselben Sinne entspricht die Eccrusis (= ὑφ' ἓν ἔξωθεν)

der Eclepsis, der Pro- und Eccrusmos dem Pro- und Eclemmatismos und der Compismos dem Melismos. Jene beziehen sich sämmtlich auf die musica organalis, diese auf die vocalis.

Die Diastole oder Pause gehört der organalis wie der vocalis an und trennt das Vorausgehende von dem Folgenden. Ganz sonderbar klingt die Definition des Teretismos: Er bezeichnet nach Bryennios den Gesang mit gleichzeitiger, von ein und derselben Person ausgeführter Begleitung auf dem Saiteninstrument, gleichviel ob dies mit dem Plectron oder den Fingern gespielt wird. Eigentlich aber gebraucht man *τερετίζειν* von demjenigen, der im Gesang wie im Saitenspiel sich nicht auf das Neten-Tetrachord beschränkt, sondern auch das tiefere, nämlich das Hypaton-Tetrachord anwendet: *οὕτω καὶ γὰρ ἐναργῶς τερετίζειν οἱ τέττιγες φαίνονται* (!?). —

Abschnitt 4 (p. 481 ff.). Von den acht Melodie-Gattungen (Tropen). Die acht Melodiegattungen unterscheiden sich durch nichts anderes von einander, als durch die höhere oder tiefere Lage in der Stimme wie auf dem Instrument.

Die erste und höchste Melodiegattung ist diejenige, welche den hypermixolydischen Ton zur Grundlage hat. Sie wird »*ἦχος πρῶτος*« von allen Komponisten und Theoretikern genannt.

Die zweite beruht auf dem mixolydischen Tone und heißt allgemein *ἦχος δεύτερος*.

Die dritte auf dem lydischen; *ἦχος τρίτος*.

Die vierte auf dem phrygischen; *ἦχος τέταρτος*.

Die fünfte auf dem dorischen; sie heißt allgemein *ἦχος πλάγιος πρῶτος*.

Die sechste auf dem hypolydischen; sie heißt allgemein *ἦχος πλάγιος δεύτερος*.

Die siebente auf dem hypophrygischen; sie heißt *ἦχος βαρύς*. Weshalb sie so und nicht *ἦχος πλάγιος τρίτος* heißt, soll später gesagt werden.

Die achte auf dem hypodorischen; sie heißt *ἦχος πλάγιος τέταρτος*.

Jede dieser Melodiegattungen wird von ihrer »Mese« regiert und erstreckt sich bis zur Nete einerseits, zur Proslambanomene andererseits. Überschreitet die Melodie diese Grenzen nach oben oder unten, so tritt sie in eine andere Melodiegattung über und verläßt die erstere ganz und gar. Ein Beispiel wird dies erläutern. In der dorischen Melodiegattung ist die Nete gleich der Paranete diezeugmenon des *σύστημα τέλειον ἀμετάβολον*; die dorische Mese ist auch Mese dieses *σύστημα*, die dorische Hypate ist die thetische Hypate meson, die dorische Proslambanomene ist die Lichanos hyp.

Überschreitet die Melodie ihre Nete um ein tonisches Intervall, so wendet sie sich der phrygischen Gattung zu und es tritt eine Metabole nach oben zu ein. Überschreitet die dorisehe Melodie ihre Nete um 2 Töne, so tritt das Lydische ein; um eine Quart, das Mixolydische; um eine Quint: das Hypermixolydische. Denn genau dieselben Intervallunterschiede liegen zwischen den einzelnen Mesen der genannten Melodiegattungen. Beträgt der Melodieschritt aber nur einen Halbton (oder ein Limma), so tritt die Melodie in keine neue Gattung ein, und vernichtet ihren tonalen Charakter ganz und gar.

Genau dasselbe gilt von dem Überschreiten der Proslambanomene als der unteren Grenze der Melodiegattung. Die Melodie kommt hier entsprechend in die hypolydische, hypophrygische und hypodorische Gattung. Für den Halbtonschritt unter die Proslambanomene gilt genau dasselbe wie für den gleichen Schritt über die Nete hinaus.

Bryennios wendet sich nun zur Beantwortung der Frage, weshalb man die ἦχοι grade in der angegebenen Weise benenne. Er führt aus: Wenn die Meloden von der Höhe und Tiefe des Melos sprechen, so nennen sie dieses εἶδος das erste, dies das zweite und so der Reihe nach. Beziehen sie sich auf die einzelnen Töne der einzelnen Tetrachord-Systeme selbst, nach denen sie genau unterscheiden, welches εἶδος das höhere und welches das tiefere ist, dann bezeichnen sie die εἴδη nicht nach der höheren und tieferen Lage des Melos, sondern nach den Tönen der Tetrachord-Systeme; und der höchste Ton eines jeden Tetrachordes wird von den Melopoeen der erste genannt; der tiefste aber der vierte. Von den übrigen beiden mittleren heißt der höhere: der zweite, der tiefere: der dritte. — Da nun das vollkommene Systema Disdiapason aus zwei antiphonischen Diapason-Systemen, einem tieferen und einem höheren, und der Diazeuxis besteht, so besteht auch jedes dieser beiden Systeme aus zwei durch συναφή verbundenen Tetrachorden, einem höheren und einem tieferen, und einem tonischen Intervall. Naturgemäß haben also die Komponisten und Theoretiker dasjenige εἶδος, dessen erster und höchster Ton des tieferen Tetrachordes die Mese des höheren antiphonischen Diapasonsystems bildet, den ἦχος πρῶτος genannt. Das εἶδος, dessen zweiter Ton dieselbe Rolle spielt, wurde entsprechend ἦχος δεύτερος genannt u. s. f. bis zum vierten Tone. Dasjenige εἶδος hingegen, dessen erster und höchster Ton des höheren Tetrachordes die Mese des antiphonischen tieferen Diapason-Systems ist, nannten sie mit Recht nach der Ordnung der Töne den ἦχος πρῶτος πλάγιος und nicht den ἦχος πέμπτος, um die Höhe und Tiefe der Lage der εἴδη hervorzuheben. πλάγιος

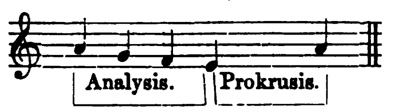
hieß er, entweder weil seine Mese neben der Hypate des ἦχος πρῶτος liegt, oder weil von da ab das Melos gewissermaßen sich umzubiegen und nach der tieferen Stimmlage zurückzuweichen schien. Denn der genannte Ton ist Proslambanomenos des höheren antiphonischen Diapason-Systems und die Nete des tieferen. Ebenso verhält es sich mit dem ἦχος πλάγιος δεύτερος. Dessen Mese aber der dritte Ton ist, den nennt man nicht ἦχος πλάγιος τρίτος, sondern βαρύς aus folgendem Grunde. Die Melopoeen vor Pythagoras und Terpander hatten ebensoviel Töne auf ihrer siebensaitigen Leyer, als sie Melodie-Gattungen hatten. Mit jedem beliebigen Tone durften sie ihren Gesang beginnen und gaben so den einzelnen Melodie-Gattungen verschiedene Namen. Das siebente (tiefste) εἶδος nannten sie im besonderen βαρύ, weil man zu ihm viel und großen Athem brauchte. Dies εἶδος war um eine Doppelquart tiefer als das »ὀξύ« genannte. Als nun später Pythagoras und Terpander die achte Saite zufügten, da brachten sie auch die εἴδη auf die gleiche Zahl (wie in Abschnitt 1 [Einleitung] des 1. Theiles angegeben ist) nicht auf Grund der Klänge und Tonstufen, sondern der Anordnung der Intervalle; das siebente εἶδος nannten sie nun, ähnlich wie ihre Vorgänger, »βαρύ« und die neueren hielten es ebenso, in Erinnerung an die alte siebensaitige Leyer; obwohl diese wieder ganz ebenso wie die ersten der Alten (die vor Pythagoras und Terpander) die Melodiegattungen nicht nach den Intervallen der Oktavengattungen, sondern nach den höheren oder tieferen Klängen benannten und mit den Saiten der Lyra in Einklang brachten.

Vom vierten Eidos gilt dasselbe wie vom ersten und zweiten.

Abschnitt 5 (p. 485 ff.). **Über Prolepsis und Prokrusis als Melodiegattungen.**

Prolepsis und Prokrusis werden auch »Enechema« genannt. Der Prolepsis und Prokrusis geht immer die »Analysis« voraus. Es giebt eine Analysis im Gesang und im Instrumentalspiel. Unter Analysis im Gesang versteht man die stufenmäßige Bewegung der emmelischen Töne von der Höhe nach der Tiefe. Das Gegentheil hiervon ist die sogenannte (aufwärtssteigende) ἀγωγή. Die »Analysis organica« ist die stufenmäßige Folge von enharmonischen (auf Saiteninstrumenten gebräuchlichen) Tönen von der Höhe nach der Tiefe. Von einer Prolepsis διὰ τεσσάρων spricht man, wenn jemand von irgend einem Tone drei emmelische Intervalle überspringt. Von Prokrusis, wenn ein Kitharspieler auf die Hypate hypaton sofort die Hypate meson anschlägt; oder auf die Parhypate hypaton die Parhypate meson; oder auf die Lichanos hypaton die Lichanos meson. Die Analysis geht immer von der Mese des betreffenden εἶδος aus und schließt mit der

Hypate: die Prokrusis hingegen beginnt mit der Hypate und schließt mit der Mese; und zwar in unmittelbarer Folge, so daß ein und derselbe Griff (auf die Hypate) zugleich das Ende der Analysis und der Anfang der Prokrusis *διὰ τεσσάρων* ist. Also:



Von den Melodiegattungen sind die einen »*τέλεια*«, also vollkommene, andere »*ἀτελῆ*«, also unvollkommene. Die vollkommenen beginnen mit der Mese, bewegen sich durch alle ihnen zugehörigen Klänge und schließen wieder auf die Mese. Einige nennen diese *εἴδη* auch: *κυκλικά*. Von den unvollkommenen nennt man die einen: *μονορρεπῆ*, die anderen: *ἑτερορρεπῆ*, wieder andere: *ἀμφιρρεπῆ*.

Unter *μονορρεπῆ* sind diejenigen *εἴδη* zu verstehen, die mit der Mese beginnen und mit ihr schließen, aber nicht alle ihnen zugehörigen Töne durchlaufen.

Unter *ἑτερορρεπῆ*: die mit der Mese beginnen, alsdann sich in höheren Intervallen bewegen, aber nicht auf die Mese, sondern auf die Hypate, oder die Mese einer anderen Gattung schließen.

Unter *ἀμφιρρεπῆ*: die mit der Mese beginnen, mit der Hypate schließen, aber keine höheren Intervalle als die Mese berühren[1].

Abschnitt 6 (p. 487 ff.). Über die Vermischung der Melodiegattungen untereinander.

Will man in unserem Tonsystem eine Vermischung der *εἴδη* zur Anschauung bringen, so muß man zunächst von den fünf *φθόγγοι ἑστῶτες*, Proslambanomene, Hypate, Mese, Paramese und Nete ausgehen. Diese sind in jeder Melodiegattung in gleicher Weise nach den thetischen Benennungen zu fixiren. Will man z. B. im höheren Diapason eine solche Vermischung der *εἴδη* eintreten lassen, so muß man die Nete hyperbolaeon zur Nete eines jeden Tones, die Nete diezeugmenon zur Mese jeden Tones, die Paramese zur Hypate und die Mese zur Proslambanomene machen. Im tieferen Diapason wird die (thetische) Mese zur Nete, die Hypate meson zur Mese, die Hypate hypaton zur Hypate, die Proslambanomene bleibt in ihrer Funktion. Will man nun im höchsten *εἶδος*, im hypermixolydischen, eine »*μῖξις*« eintreten lassen, so gehe man von deren Mese, also der (thetischen)

[1] Der Zusatz am Ende *καὶ ἐφ' ἣν γε καταλήγει* ist ein handgreiflicher Widerspruch zu dem vorangegangenen: *καὶ ἐπὶ τὴν ὑπάτην καταλήγει*, und darum als Zusatz eines Abschreibers zu tilgen.

Nete diezeugm. aus. Nach ihr bestimme man alsdann die Nete, die Hypate und die Proslambanomene. Die einzelnen Tetrachorde theile man alsdann nach den arithmetischen Verhältnissen, wie sie jeglicher Melodiegattung eigenthümlich sind, in der Weise wie es früher (bei der Sectio canonis) gezeigt wurde. Alsdann setze man die gegebene Mese der Mese jedes der übrigen Töne [also nach der obigen Darstellung z. B. der Nete diezeugmenon im höheren Diapason] gleich und konstruire danach Nete, Hypate und Proslambanomene desjenigen Tones, für den man soeben die Mese fixirt hat; hierauf stelle man wieder die Tetrachordtöne durch die Sectio canonis fest, wie vorhin beim hypermixolydischen Geschlecht geschah. Sodann nehme man jene Melodiegattung, vermittelst deren wir die Mischung veranstalten wollen, und die verschiedenen Tongeschlechter, die man miteinander vermengen will, und setze für jeden Ton in den beiden Geschlechtern das betreffende *μαγάδιον*[1]. Und zwar beim höheren Tetrachord das eine oder das andere, welches wir grade wollen, beim tieferen Tetrachord das zweite (?)[2].

Abschnitt 10 (p. 501 ff,). Über die Melopoeie.

Unter einem vollkommenen Melos versteht man die Vereinigung von Harmonie, Rhythmus und Sprache, oder die Vereinigung von Höhe und Tiefe, Schnelligkeit und Langsamkeit, Länge und Kürze. Im besonderen d. h. rein harmonischem Sinne aufgefaßt, ist es die Zusammenfassung von Klängen, die durch Höhe und Tiefe verschieden sind, d. h. das geordnete Nachlassen und Anspannen der Stimme vermittelst der emmelischen Klänge. Melos bezieht sich auf die Sprache, wie auf die Musik. In jener Beziehung ist es eine der Natur der Sprache entsprechende Zusammenfassung prosodisch ge-

---

[1] D. h. das dynamische Intervall, bezw. den um eine Oktave höheren Ton, für den in jedem Ton, außer dem hypermixolydischen, vorkommenden Fall, daß der Raum des Diapasons nicht ausreicht. Dieselbe Erscheinung beobachte man bei der Konstruirung der *ὀνομασία κατὰ δύναμιν* neben der *κατὰ θέσιν* bei Ptolemaeus. Die unten abgebrochene Oktavengattung setzt sich als *μαγάδιον* oben wieder fort.

[2] Diese Stelle ist verderbt, statt des sinnlosen *θατέρου* und *ἑτέρου* möchte ich: *βαρυτέρου* und *ὀξυτέρου* zu lesen vorschlagen, so daß der richtige Sinn in folgender Weise zu Tage tritt: Beim höheren Tetrachord nehme man das entsprechende Magadion des tieferen; beim tieferen Tetrachord das des höheren (scil. Diapason). Freilich bleibt dann: »*οὗτινος ἂν ἑλοίμεθα*« nur mühsam verständlich. Man müßte interpretiren: »wo wir dies tiefere Magadion — nach Maßgabe der auf dem *ὄργανον* vorhandenen Töne — erreichen können.« Ich gestehe offen, daß dieser ganze Abschnitt zu den verwickeltsten und dunkelsten Partien des Bryennios gehört, und daß sich einige grobe Widersprüche bezüglich der Auffassung von Oktaven- *εἴδη* und Transpositionsscalen zu finden scheinen, die schwer zu lösen sind.

ordneter Worte. In dieser Beziehung, und davon handelt die harmonische Wissenschaft, besteht es aus diastematisch geordneten Intervallen und Klängen. Denn beim musikalischen Melos muß die Stimme auf einzelnen Tonstufen ruhen bleiben und gewissermaßen Station machen. — Von dem Melos des sprachlichen Vortrags ist das musikalische Melos eben dadurch verschieden, daß es auf der diastematischen Bewegung der Stimme beruht. Von dem Melos eines unharmonischen und fehlerhaften Vortrags: durch die Ordnung seiner Intervalle.

Unter der Melopoeie versteht man den (richtigen) Gebrauch aller der Dinge die in das Bereich der harmonischen Theorie und Praxis gehören, den Inbegriff der wesentlichen Eigenschaften, die zu einem Melos gehören. Ein Melos kann seiner stimmlichen Lage nach: *ὑπατοειδές* (in der Lage der Hypaten), oder *μεσοειδές* (in der Lage der Mesen), oder *νητοειδές* (in der Lage der Neten) sein. Ferner unterscheidet man (gewissermaßen) 3 Theile des Melos: Die Lepsis (*λῆψις*), nach welcher der Komponist bestimmt, in welche Stimmlage er das Hauptintervall (z. B. die Mese) verlegt.

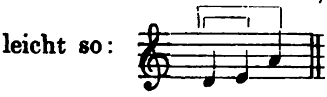
Die Mixis (*μῖξις*), wonach wir die Klänge unter sich, die Intervalle, oder die Melodiegattungen, oder die Systeme der Tonarten bestimmen.

Die Chresis (*χρῆσις*), oder den eigentlichen Tenor der Melodie. Hierzu gehört: 1) Die *ἀγωγή*, welche entweder eine gerade d. h. stufenmäßig aufwärts fortschreitende sein kann, oder eine umbiegende d. h. ebenso nach der Tiefe zu sich bewegende[1], oder kreisförmig (peripherisch), d. h. in der *συναφή* aufsteigend und in der Diazeuxis absteigend [z. B. eine Melodie, die sich von der thetischen Paramese oder der Trite diezeugmenon aufwärts bis zur Nete diez., und abwärts bis zur Hypate meson bewegte]:



oder umgekehrt.

2) Die *πλοκή*, ein vermittelnder Tonschritt zwischen zwei oder mehreren entferntliegenden Intervallen oder Tönen (gleichviel ob es tiefe oder hohe Töne sind), der also ein Melos hervorbringt. Vielleicht so:



[1] Wallis übersetzt hier ganz seltsam: qui secundum phthongos continue sequenter (richtiger doch wohl: sequentes!) efficit gravitatem. S. 502.

26*

3) Die *πεττεία*, das wiederholte Anschlagen desselben Tones, aus dem wir erkennen, welche Töne man bei Seite lassen müsse, und welche man gebrauchen dürfe, und wie oft dies bei jedem einzelnen geschehen müsse; ferner von welchem Tone man beginnen und mit welchem man schließen solle.

4) Die *τονή* giebt an, daß man auf einem Tone längere Zeit verweilen solle und zwar entweder *κατὰ μίαν προφοράν* (= in einer prolatio, in einem Aushalten), oder indem man auf denselben Ton mehrere Silben singt.

Es giebt drei verschiedene Stilgattungen oder Tropen der Melopoeie: der nomische Tropos, der dithyrambische und der tragische. Der nomische Tropos bewegt sich in der Neten-Lage; der dithyrambische in der Mesen-Lage; der tragische in der Hypaten-Lage. Es giebt außerdem noch einige spezielle Abarten, die man aber auf jene allgemeinen Stilgattungen zurückführen kann: So der Stil der erotischen Lieder und Hochzeitsgesänge, die Gesänge der Komödie und die enkomiastischen oder Loblieder (cantus laudativi).

Sodann unterscheidet man bei der Melopoeie die Lieder nach dem Tongeschlecht, ... und nach der Tonart (dorisch, phrygisch u. s. w.). Ebenso nach dem Ethos: die systaltische oder die das Gemüth traurig bewegende Melopoeie; die diastaltische oder die das Gemüth heftig aufreizende Melopoeie, und die mittlere, die das Gemüth beruhigt.

Man kann auch von einer Metabole der Melopoeie reden, z. B. wenn das Musikstück aus der breiten, heroischen Vortragsart des diastaltischen Ethos, wie es in der Tragödie gebräuchlich ist, in die sentimentale des systaltischen Tropos, wie er in Klagegesängen am Platze ist, übergeht, oder in den mittleren, ruhigen Tropos der Hymnen, Paeane u. dgl.

Abschnitt 11 (p. 504 ff.). Über die das Melos bestimmenden *θέσεις* der Tetrachorde. Solcher *θέσεις* (unter denen man sich genau bestimmte Grenz- und Theilpunkte des harmonischen Kanon zu denken hat) giebt es sieben: *συναφή*, *διάζευξις*, *ὑποδιάζευξις*, *ὑπερδιάζευξις*, *ἐπισυναφή*, *ὑποσυναφή* und *παραδιάζευξις*. Diese willkürlich scheinende Anordnung der *θέσεις* erklärt sich daraus, daß die drei erstgenannten *θέσεις ἀόριστοι*, die anderen *πάντως ὡρισμέναι* sind. Das will heißen: bei den *ἀόριστοι* ist es möglich, daß ebendasselbe Melos auch in einen anderen *τρόπος* transponirt werde, was bei den *πάντως ὡρισμέναι* unmöglich ist.

Ferner: die *συναφή*, *διάζευξις*, *ὑποδιάζευξις* und *ὑπερδιάζευξις* gehören ihrem Wesen nach dem *σύστημα ἀμετάβολον*, die übrigen dem *μεταβολικόν* an.

Eine *συναφή* tritt ein, wenn ebenderselbe Ton zugleich Oberton des tieferen und Unterton des höheren Tetrachordes ist. Solcher Synaphai giebt es in der Instrumentalmusik drei: eine *βαρυτάτη*, an der Hypate meson (zwischen dem Hypaton- und Meson-Tetrachord); eine *ὀξυτάτη*, an der *νήτη διεζευγμένων* (zwischen Diezeugmenon- und Hyperbolaeon-Tetrachord) und eine *μέση*, zwischen dem Meson- und Synemmenon-Tetrachord (vgl. das folgende Diagramm).

Das Wesen der *διάζευξις* ist bekannt; trotzdem ist des Bryennios Definition bemerkenswerth: *ὅταν δυοῖν τετραχόρδων τόνος ἀνά μέσον εἴη καὶ τὰ ἤθη τῶν φθόγγων κατὰ τὴν διὰ πέντε συμφωνίαν πρὸς ἄλληλα* [scil. *ἔχῃ*]. Es giebt eine *ὀξυτέρα* und eine *βαρυτέρα διάζευξις*: jene liegt zwischen *νήτη συνημμένων* und *παραμέση*. Sie bezeichnet den Ton, welcher das Synemmenon-Tetrachord vom Diezeugmenon trennt. Diese (*βαρυτέρα*) befindet sich zwischen *μέση* und *παραμέση*. Sie trennt das Meson- vom Diezeugmenon-Tetrachord.

Eine *ὑποδιάζευξις* entsteht da, wo eine Diapente-Symphonie zwei Tetrachorde trennt, so daß also die äußersten, d. h. je die beiden tiefsten und die beiden höchsten Intervalle der letztgenannten die Diapason-Symphonie aufweisen. Auch hier giebt es eine *βαρυτέρα* (sie trennt das Hypaton-Tetrachord vom Diezeugmenon, und die Hypate hypaton steht zur Paramese im selben Diapason-Verhältniß 2 : 1, wie die Hypate meson zur Nete diezeugmenon) und eine *ὀξυτέρα* (sie trennt das Meson-Tetrachord vom Hyperbolaeon, und Hypate meson verhält sich zur Nete diezeugmenon wie die Mese zur Nete hyperbolaeon d. i. wie 2:1).

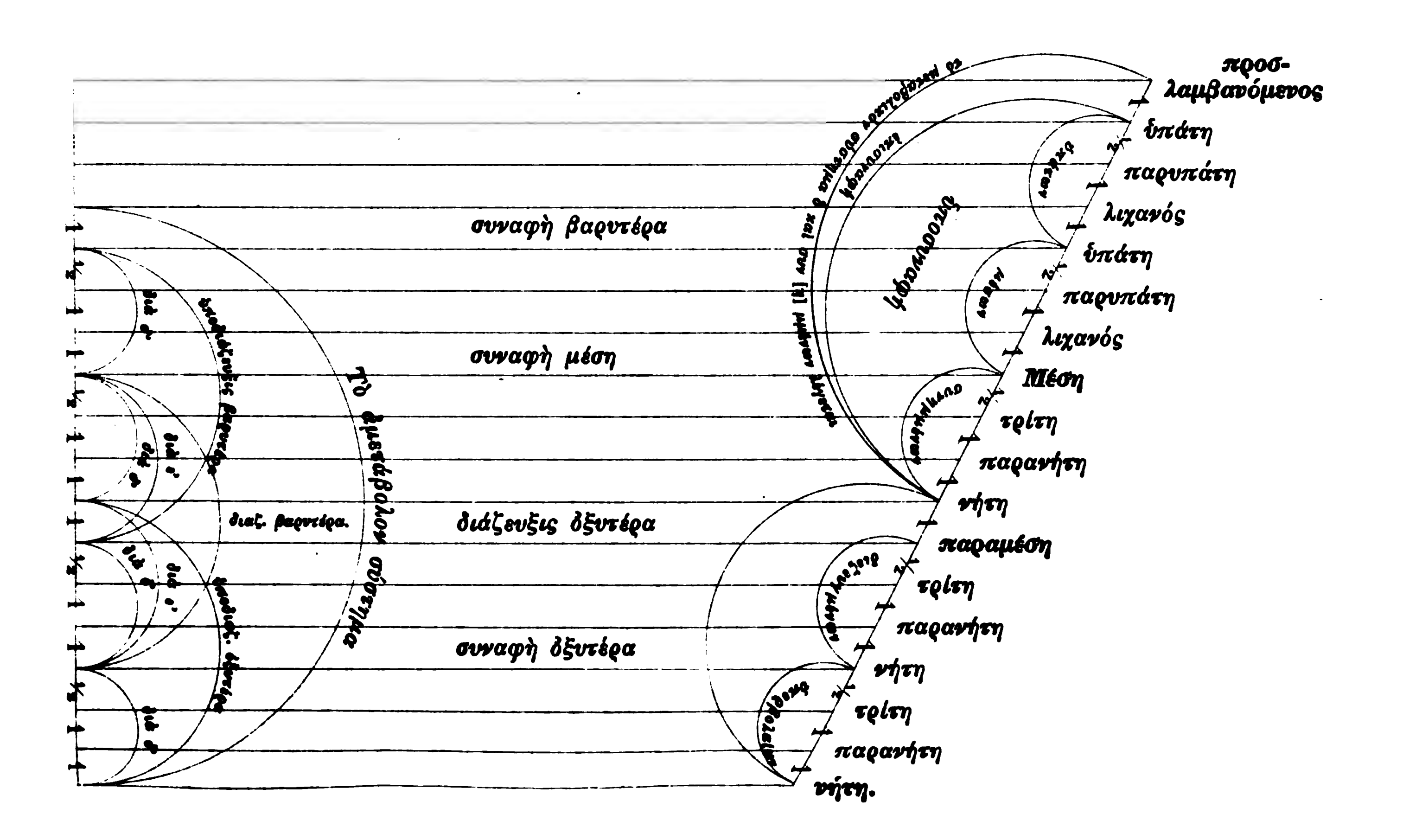
Eine *ὑπερδιάζευξις* entsteht, wenn eine Diapason-Symphonie zwischen zwei Tetrachorden liegt, wie dies zwischen dem Hypaton- und Hyperbolaeon-Tetrachord der Fall ist.

Die *ἐπισυναφή* ist die Verbindung dreier aufeinanderfolgender Tetrachorde: Hypaton, Meson und Synemmenon.

Die *ὑποσυναφή* tritt ein, wenn eine Diatessaron-Symphonie zwei Tetrachorde scheidet z. B. das Hypaton- und Synemmenon-Tetrachord.

Die *παραδιάζευξις* endlich: *ὅταν τὰ ἤθη τῶν φθόγγων τονιαῖον διάστημα ἀποτελῇ* [Mese und Paramese, Hypate und Proslambanomene].

Den Schluß der Schrift des Bryennios bildet ein Citat aus den Elementa harmonica des Aristoxenos.



προσ-
λαμβανόμενος
ὑπάτη
παρυπάτη
λιχανός
ὑπάτη
παρυπάτη
λιχανός
Μέση
τρίτη
παρανήτη
νήτη
παραμέση
τρίτη
παρανήτη
νήτη
τρίτη
παρανήτη
νήτη.
ὑπάτων
μέσων
συνημμένων
διεζευγμένων
ὑπερβολαίων
ὑφσυναφή
ἐπισυναφή
συναφὴ βαρυτέρα
συναφὴ μέση
διάζευξις ὀξυτέρα
συναφὴ ὀξυτέρα
Τὸ ἀμετάβολον σύστημα
διαζ. βαρυτέρα.
διὰ δ'
διὰ ε'
διὰ δ'
διὰ ε'
διὰ δ'
διὰ δ'

Was von der in Vorstehendem analysirten Harmonik des Bryennios zu halten sei, will ich hier nur kurz andeuten. Die mannigfachen Wiederholungen, zum Theil in demselben oder doch in sehr ähnlichem Wortlaut, einzelne auffällige Lücken, der ungleiche bald frei und lebhaft entwickelnde, bald trocken schematisirende, schülerhafte Stil, vor allem aber der Inhalt, der sich bald sklavisch an Aristoxenos klammert, bald denselben geringschätzig verwirft, dann dem Ptolemaeus, dann wieder den Pythagoreern huldigt; die Naivetät, mit welcher die Musikgeschichte in die drei Perioden getheilt wird: in die vorterprandreische bezw. vorpythagoreische, in die pythagoreisch-terpandrische und in die moderne der *νεώτεροι μελοποιοί* (die Zeitgenossen des Ptolemaeus nach Tzetzes, dagegen die des Bryennios nach Westphal), die aus Aristides herübergenommenen Stellen — Alles dies scheint mir dafür zu sprechen, daß wir in der Harmonik des Bryennios eine von Bryennios vorgenommene, vielleicht durch eine zweite und dritte Hand vorher bereits umgestaltete Überarbeitung eines älteren griechischen Musiktraktates aus einer Zeit haben, in welcher die antike, klassische Tradition noch bis in detaillirte Einzelheiten lebendig vertreten war.

Den Nachweis hiefür zu führen, soll demnächst meine Aufgabe sein, für die ich hoffentlich in nicht zu langer Zeit Muße finden werde.

Inwieweit nun mit jenem Resultat die Thatsache in Zusammenhang gebracht werden darf, daß man die Harmonik des Bryennios stellenweise dem Adrastos zuschrieb, lasse ich vor der Hand noch unerörtert.

Übrigens glaube ich, daß diese meine Analyse des Bryennios'schen Traktates bereits ein überzeugender Beweis für die Unrichtigkeit jener wiederholt gehörten Annahme ist: es sei uns aus dem griechischen Alterthum keine Spur einer »Harmonielehre« erhalten. Denn daß die alten Griechen bereits genau unsere Vorstellung und unsere Empfindung von der Harmonie der Ober- und Unterdominante hatten, beweisen die Stellen über die *μεταβολαί*, über die Schlüsse der einzelnen Melodiegattungen oder Tropen, namentlich aber auch über die Bewegung der Melodie nach der Höhe und nach der Tiefe.

Marco da Gagliano.

Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570—1650

von

Emil Vogel.

Die gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Florenz ausgehenden musikalischen Reformbestrebungen, welche das Auftreten des Recitativs, des kunstgemäßen Sologesanges und die Entstehung der Oper zur Folge hatten, sind in ihrem maßgebenden Einflusse auf die Musik des europäischen Abendlandes durch eine ganze Reihe mehr oder minder eingehender Arbeiten bekannt und gewürdigt worden. Eben dieses tiefgehenden Einflusses wegen sollte man meinen, daß auch die übrigen Epochen des florentiner Musiklebens der Untersuchung werth gehalten worden wären, daß das Musikleben einer für die Entwicklung der Kunst so bedeutsamen Stadt, wie Florenz, längst einen Geschichtsschreiber gefunden hätte. Aber leider ist das nicht der Fall. Wir besitzen weder eine allgemeine Abhandlung über die Musikpflege in jener Stadt, noch eine Übersicht über die dort aufgeführten Opern. Wohl sind wir, wie schon gesagt, über die Entstehung jener Kunstform unterrichtet, ihre Geschichte aber in ihrer Geburtsstadt über die ersten Anfänge hinaus zu beschreiben, ist noch von Niemandem unternommen worden[1]. Diese Thatsache erscheint um so auffälliger, als über die Opernaufführungen anderer italienischer Städte, selbst kleinerer, viel gutes und schätzbares Material gesammelt und veröffentlicht worden ist. Leto Puliti, der durch seine Monographie über die Erfindung des Hammerklaviers rühmlichst bekannte florentiner Musikgelehrte, soll zwar mit der Abfassung einer Geschichte der Musik in Florenz eifrig beschäftigt ge-

---

[1] Alessandro Ademollo's *Primi fasti del teatro della Pergola, Mil. 1885*, sowie sein Aufsatz über die florentiner Theater (im 3. Kapitel des 1. Theiles seiner *Corilla Olimpica, Fir. 1887*) betreffen die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts.

wesen sein, allein die Vollendung der Arbeit wurde durch seinen Tod verhindert.

Die vorliegende Abhandlung macht den Versuch, unsere Kenntniß von den florentiner Musikzuständen zu erweitern und manches bisher Unbeachtete in ein helleres Licht zu rücken. Daß als Mittelpunkt der Darstellung Marco da Gagliano, und nicht Jacopo Peri oder Giulio Caccini gewählt wurde, ist mit voller Absicht geschehen. Peri und Caccini sind vielleicht bekannter als Gagliano, aber doch nur, weil mit ihren Namen die Entstehung der Oper verknüpft ist. Das ihnen dafür gebührende Verdienst soll ihnen nicht geschmälert werden — ihr erfolgreiches Wirken sichert ihnen für alle Zeiten einen hervorragenden Platz in der Ruhmeshalle italienischer Tondichter — ihr um einige Jahre jüngerer Zeitgenosse Marco da Gagliano dagegen übertrifft sie in mehrfacher Hinsicht an künstlerischer Bedeutung. Dies allein schon wird genügen, um den ihm hier gegebenen Vorzug vor seinen Zeitgenossen zu rechtfertigen; dazu kommt noch, daß seine Lebenszeit fast ganz in die dieser Arbeit gesteckten Zeitgrenzen fällt, und daß sich somit die nebenher zu behandelnde Epoche des Musiklebens in der toskanischen Hauptstadt um ihn gruppiren läßt, ohne der chronologischen Ordnung Zwang anzuthun.

I.

1570—1602.

Florentiner Musiker während des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts, Gagliano's Jugendjahre.

Cosimo I., seit 1537 Herzog von Florenz und dem damit verbundenen Staatsgebiete, hatte im Jahre 1570 die Würde eines Großherzogs von Toskana angenommen und damit sich und seinem Hause eine bis dahin unerreichte Machtfülle verliehen. Seine Hofhaltung, der Größe seiner politischen Stellung entsprechend, war eine der glänzendsten ganz Italiens. Ein eifriger Beschützer und Förderer der Wissenschaften und Künste, wußte er die hervorragendsten Vertreter aus allen Gebieten geistigen Lebens an seinen Hof zu ziehen und dort auch dauernd zu erhalten. Unter seinen Musikern aus der letzten Zeit seiner Regierung, er starb 1574, finden wir die angesehensten Namen damaliger Zeit: Francesco Corteccia, Alessandro Striggio, Stefano Rossetto und Mattia Rampollini.

Francesco Corteccia, neben Alessandro Striggio ohne Zweifel der bedeutendste Komponist am Hofe Cosimo's, war schon in seinen Knabenjahren von seiner Geburtsstadt Arezzo nach Florenz gekom-

men und hatte sich dort später dem geistlichen Stande gewidmet. Wer sein Lehrer in der Musik gewesen, ist unbekannt. Vielleicht der *Horganista Fiorentino*[1] Francesco de Layolle, der schon vor 1530 als tüchtiger Organist und Komponist weit und breit bekannt war. Am 5. März 1531[2] wurde Corteccia zum Kaplan an der Lorenzkirche erwählt und ihm kurze Zeit darauf die freigewordene Organistenstelle, später das Kapellmeisteramt, übertragen. Wann er Hofkapellmeister geworden, habe ich nicht ermitteln können; er selbst nennt sich in dieser Würde zum ersten Male im Jahre 1544 auf dem Titel seines *Libro Primo de Madriali* (!), *Ven. apud Hieron. Scotum.* Das Kanonikerkollegium an S. Lorenzo nahm ihn 1563 als ordentliches Mitglied auf, nachdem er schon 14 Jahre vorher zum überzähligen Kanonikus erwählt worden war. Er starb am 7. Juni[3] 1571. Sein bekanntester und wohl auch begabtester Schüler war sein zweiter Amtsnachfolger Luca Bati, der spätere Lehrer Marco da Gagliano's.

Alessandro Striggio, der *Gentil'Huomo Mantovano*, so nannte er sich selbst auf den Titeln fast aller seiner gedruckten Kompositionen, war nachweisbar seit 1560[4] am Mediceischen Hofe und verblieb daselbst bis gegen 1586, seine letzte Lebenszeit dem Dienste seines Landesherrn, des Herzogs von Mantua, widmend. Sein Todesjahr fällt zwischen 1587 und 1590. Es ist hier nicht der Ort, auf seine Thätigkeit als Komponist näher einzugehen. Welchen Einfluß er aber als solcher, namentlich als Madrigalist, auf das Musikleben in Florenz und weiter auch in ganz Italien ausgeübt hat, beweist am besten die zahlreiche Reihe seiner Werke, die fast unaufhörlich die Druckerpressen beschäftigen[5].

Stefano Rossetto, oder Rossetti (nicht aber *Roseti*, oder *Rosetti*, wie Fétis schreibt) stammte aus Nizza. Aus den Dedikationsbriefen seiner *Musica nova a cinque voci (Roma, 1566)* und seines im gleichen Jahre in Venedig gedruckten *Primo Libro de' Madrigali a sei voci* zu schließen, befand er sich seit 1565 in Florenz, von seinen Zeitgenossen als *eccellente musico* gepriesen. Im Jahre 1567

---

[1] So nennt sich Layolle auf dem Titelblatte seiner 1540 bei Jacopo Moderno in Lion herausgegebenen *Venticinque Canzoni a cinque voci.*

[2] Vergl. Cianfogni: *Memorie istoriche dell' Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze. Fir. 1804.* S. 253.

[3] Nach Poccianti's irriger Angabe *(Catalogus Scriptorum Florentinorum, Flor. 1589)* schon im Monat Mai.

[4] Vergl. die Titel seines *Primo Libro de' Madrigali a sei voci (Ven. Ant. Gardano, 1560)* und der *Madrigali a cinque voci ... libro primo (Ven. Girol. Scotto, 1560).*

[5] Vom ersten Buche seiner sechsstimmigen Madrigale kenne ich nicht weniger als neun verschiedene Auflagen!

gab er bei Girolamo Scotto in Venedig seinen *Lamento di Olimpia* heraus, auf dessen Titelblatte er sich »Musiker des Kardinals von Medici« nannte.

Mattia Rampollini, dem sein Zeitgenosse Poccianti[1] das Prädikat eines *musicus venustissimus* beilegt, diente schon seit 1539 dem florentiner Hofe als Musiker und Komponist. Sein Ansehen muß schon damals ein bedeutendes gewesen sein, da man ihm (im Verein mit Corteccia, Const. Festa, Giov. Pietro Masaconi und Bacio Moschini) die Komposition der zur Feier der Hochzeit des Herzogs Cosimo mit Eleonora von Toledo aufgeführten Festmusik[2] übertragen hatte. Im Jahre 1560[3] veröffentlichte er in Lion, bei Jacopo Moderno sein *Primo Libro de la musica ... sopra di alcune Canzoni del divin Poeta M. Francesco Petrarca.* Über sein Todesjahr kann ich nichts Bestimmtes angeben. Da ihn aber Poccianti noch zu den Lebenden rechnet, dieser aber 1576 starb[4], so darf man annehmen, daß Rampollini nicht vor 1576 gestorben sei.

Wir kommen nun zu denjenigen Meistern, welche während der Regierungszeit des Großherzogs Franz (1574—87) in Florenz blühten. Ich nenne zunächst den Servitenmönch Mattia Mauro, der von Poccianti als »höchst anziehender Orgelspieler« *(organi pulsator iucundissimus)* gerühmt wird. Sein Erstlingswerk, vierstimmige Madrigale, erschien 1571[5] in Venedig bei Antonio Gardano's Söhnen, gleich darauf, ebenfalls 1571 und im selben Verlage, eine Sammlung fünfstimmiger Madrigale, denen nach langer Pause, erst 1597, seine *Lamentationes et Responsoria* (zu vier Stimmen) folgten. Durch Herausgabe von zwei Büchern sechsstimmiger Madrigale (*Venetia, appresso Giuseppe Guilielmo, 1575)* machte sich Antonio Pace bekannt. Er starb 1579 im 35. Lebensjahre[6]. Giovan Pietro Manenti, aus

---

[1] l. c. S. 125.

[2] *Musiche fatte nelle nozze dello Illustrissimo Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici et della Illustrissima consorte sua mad. Leonora da Tolleto. In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane. 1539.*

[3] Nach Poccianti. Die Komposition selbst ist ohne Jahresangabe gedruckt, auch der Widmungsbrief (an Herzog Cosimo) ist undatirt.

[4] Vergl. Ghilini: *Teatro d'huomini illustri e letterati. Ven. 1647.*

[5] *Il primo libro de' madrigali a quatro voci del reverendo Padre F. Mauro de Servi, Fiorentino ... in Venetia, apresso li figliuoli di Antonio Gardano. 1571.* — Man verwechsele den Komponisten nicht mit dem *Padre Mauro*, dem viel älteren Theoretiker, den Fétis in seiner *Biogr. univ.* VI, 39 citirt.

[6] Vergl. die handschriftlich in der *Bibl. nazionale* zu Florenz befindlichen *Oroscopi diversi:* No. 148, S. 107. Der Verfasser derselben ist sicher nicht Pace's Freund gewesen. Er schreibt über ihn: *Fù vitioso circa la libidine de' maschi, di natura maligna, et si messe à fare sino la spia; fù compositore di musiche, e sona-*

Bologna gebürtig, darf hier nicht übergangen werden. Auf den Titeln seiner Werke nennt er sich ausdrücklich *Musico del Sereniss. Granduca di Toscana.* Von seinen Kompositionen kenne ich das erste Buch sechsstimmiger Madrigale (1574) und das zweite Buch fünfstimmiger Madrigale (1575), beide von den Söhnen Antonio Gardano's in Venedig verlegt, endlich (aus dem Jahre 1586) die fünfstimmigen *Pratolini* und die vierstimmigen *Madrigali ariosi.*

Ungleich bedeutender als die eben Genannten ist Christofano Malvezzi gewesen. Seine Geburtsstadt war Lucca, wo sein Vater, Niccolò Malvezzi, sich als tüchtiger Organist eines guten Rufes erfreute. Am 21. April 1571[1] wurde er zum Kanonikus an S. Lorenzo in Florenz erwählt und erhielt daselbst kurze Zeit darauf den durch Francesco Corteccia's Tod freigewordenen Kapellmeisterposten. Er folgte seinem Vorgänger auch im Hofkapellmeisteramte — ob direkt, wage ich nicht zu behaupten, sicher aber 1583, denn auf dem Titel des in diesem Jahre bei den Erben Girolamo Scotto's in Venedig publicirten *Primo Libro de' Madrigali à cinque voci* nennt er sich selbst *Maestro di Capella del Serenissimo Granduca di Toscana.* Von seinen übrigen Kompositionen erwähne ich hier noch das 1584 im gleichen Verlage erschienene *Primo Libro de' Madrigali a sei voci* und die 1589 aufgeführte, aber erst 1591 gedruckte Festmusik zur Feier der Hochzeit Ferdinand's von Medici mit Christine von Lothringen[2]. Das Werk ist uns zum Glück erhalten geblieben, sein Titel lautet: *Intermedii et Concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici e Madama Christina di Lorena, Granduchi di Toscana. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1591*[3]. Es bedarf übrigens noch der Erwähnung, daß an der Komposition außer Malvezzi auch Luca Marenzio, Giulio Caccini und Emilio del Cavaliere Theil hatten. Malvezzi's Todesjahr ist nicht bekannt; wir werden aber nicht viel fehlgehen, wenn wir dasselbe um 1595 ansetzen.

Die zuletzt genannte Tonschöpfung führt uns schon in die Anfänge jener neuen musikalischen Stilgattung, der Monodie, die sehr bald zum wichtigsten Bildungsmoment für die Opernform werden sollte. Was später eine bestimmte, feste Gestalt angenommen, tritt

---

tore di tasti, et sonò l'organo di nostra religione, e si fece cavaliere, sacerdote, per officiare la nostra chiesa.

[1] Nach Cianfogni, l. c. S. 260.

[2] Vergl. Winterfeld: *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, 1834.* Bd. II, S. 15.

[3] Exemplare in der Wiener Hofbibl. und in der Nationalbibl. in Florenz, in letzterer aber nur *Quinto, Sesto, Ottavo* und *Undecimo.*

hier noch unfertig und als schüchterner Versuch zu Tage. Ueber das zu erstrebende Ziel war man sich längst einig: Man wollte durch Verbindung von Poesie und Musik eine ähnliche, das Gemüth bewegende Wirkung hervorbringen, wie sie die klassischen Völker des Alterthums bei ihren poetisch-musikalischen Darstellungen erreicht haben sollten. Aber bezüglich der Mittel und Wege zur Verwirklichung des Kunstideals befand man sich vorläufig noch im Versuchsstadium. Es ist bekannt, daß diese musikalischen Reformbestrebungen von einem Kreise wissenschaftlich und ästhetisch gebildeter Musikdilettanten ausging, welche sich im Hause Giovanni Bardi's, des Grafen von Vernio, zu versammeln pflegten. Wie Bardi, das Haupt der Vereinigung, so gehörten auch die meisten Mitglieder derselben der vornehmen florentiner Gesellschaft an, so Emilio del Cavaliere, Pietro Strozzi, Jacopo Corsi, Vincenzo Galilei, Girolamo Mei u. A. Aber auch kunstgeübte Fachmusiker, Dichter und Philosophen nahmen an den Versammlungen Theil[1] — kurz, die auserlesensten Schöngeister der Stadt. Daß die akademischen Erörterungen im Bardi'schen Hause (neben den praktisch-musikalischen Versuchen, die weiter unten näher angegeben werden sollen) auch zu theoretischen Abhandlungen Anregung gegeben haben, kann nicht überraschen. Bardi selbst griff zur Feder und schrieb einen »Diskurs über die antike Musik und den Kunstgesang«[2]. Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Galileo Galilei, gab 1581 einen »Dialog über die antike und moderne Musik« heraus, der 1602 in zweiter (aber nicht vermehrter) Auflage erschien[3]. Beiläufig sei hier noch erwähnt, was Wenigen bekannt sein dürfte, daß Vincenzo Galilei auch zwei Bücher seiner Kompositionen veröffentlicht hat — nicht aber wie jeder vermuthen wird, Kompositionen, die den Geist der Bardi'schen Akademie verrathen, sondern vier- und fünfstimmige Madrigale! Das erste Buch, das der Bianca Capello (seit 1578 die zweite Gemahlin des Großherzogs Franz) gewidmet ist, erschien 1574 in Venedig bei den Söhnen Antonio Gardano's, das zweite, gleichfalls in Venedig, aber erst 13 Jahre später (1587) bei Angelo Gardano. Zu den oben angeführten theoretischen Schriften, die ihre Entstehung dem Bardi'schen Hause verdanken, muß endlich noch Girolamo Mei's *Discorso sopra la musica antica e moderna* gerechnet

---

[1] Siehe Caccini's Vorrede zu seinen *Nuove Musiche, Fir. 1601.*

[2] *Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Giulio Caccini, detto Romano, sopra la musica antica, e 'l cantar bene,* zu finden in G. B. Doni's *Trattati di musica II,* S. 233—248.

[3] *Dialogo ... della musica antica, et della moderna. In Fiorenza 1581, appresso Giorgio Marescotti. — 1602 in Fiorenza, per Filippo Giunti.*

werden, der aber erst 1602 von Gio. Batt. Ciotti in Venedig gedruckt wurde.

Im Oktober 1587 war Großherzog Franz eines plötzlichen Todes verstorben, ohne einen männlichen Erben zu hinterlassen. Sein Bruder Ferdinand, der bis dahin Kardinal gewesen, legte alsbald seine geistliche Würde nieder und übernahm selbst die Regierung. In seine fast 22 Jahre andauernde Herrschaft († Febr. 1609) und in diejenige seines Sohnes und Nachfolgers Cosimo II. († 1621) fällt die Glanzzeit des florentiner Musiklebens. Schon während seines langjährigen Aufenthaltes in Rom hatte sich Kardinal Ferdinand mit einer Anzahl auserwählter Musiker, Sänger und Sängerinnen umgeben und sein Haus zu einem Sammelplatz der römischen Musikwelt gestaltet. Das Bild, welches bei seinem Regierungsantritt das florentiner Musikleben darbot, ist im Vorstehenden bereits gezeichnet worden. Galt schon früher die Beschäftigung mit der Musik als ein fast unentbehrliches Bildungsmittel — ich erinnere an Baldassare Castiglione's *Libro del Cortigiano* — so wurde sie nun, da der Hof das Beispiel gab, ein für die vornehme florentiner Welt nothwendiges Erforderniß.

An der Spitze des musikalischen Florenz standen damals der Hofkapellmeister Christofano Malvezzi und Emilio del Cavaliere; Letzterer wurde in Folge eines Patents vom 3. September 1588 zum Intendanten über die gesammte Hofmusik ernannt[1]. Zur Feier der 1590 erfolgten Geburt des Erbprinzen Cosimo, des späteren Großherzogs Cosimo II., schrieb Cavaliere die Musik zu den Schäferspielen *il Satiro* und *la Disperatione di Fileno*, von denen das erste Stück vor dem Großherzog und seiner Gemahlin mehrfach gespielt wurde, das zweite aber, in welchem nach Guidotti's Zeugniß die Sängerin Vittoria Archilei die Zuhörer zu Thränen hingerissen hatte, nur einmal in Gegenwart des Hofes, doch nicht vor einem größeren Auditorium, sondern vor einer kleinen, privaten Gesellschaft (*ritiratamente*)[2]. Beide Kompositionen und ebenso diejenige zum *Giuoco della Cieca*,

[1] ... *deputiamo il prenarrato Emilio con piena authorità et sopraintendenza sopra tutta la cappella et musica nostra, così di voci come d'ogni sorte d'instrumenti.* Vergl. Giov. Gaye: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. Firenze, 1840.* Bd. III, S. 484.

[2] Siehe Alessandro Guidotti's Dedikationsbrief zu Cavaliere's *Rappresentatione di Anima, et di Corpo. Roma, 1600: — tre Pastorali, che furono recitati alla presenza delle Serenissime Altezze di Toscana in diversi tempi, nel 1590 il Satiro, qual fu recitato anche un' altra volta; e lo stesso anno la Disperatione di Fileno ritiratamente, e nel 1595 il Giuoco della Cieca alla presenza de gl' Illustrissimi Cardinali Monte, e Mont' Alto, e del Sereniss. Arciduca Ferdinando, con molta ammiratione, e meritatamente ...*

1595 in Gegenwart der Kardinäle Monte, Montalto und des Erzherzogs Ferdinand »mit vieler, aber wohlverdienter Bewunderung« aufgeführt, sind leider verloren gegangen. Was Cavaliere veranlaßt hat, gegen Ende des Jahres 1597[1] seine Stellung am Mediceischen Hofe aufzugeben, habe ich nicht ermitteln können. Er verließ Florenz und wandte sich nach seiner Geburtsstadt Rom, dort zu den Mitgliedern der vom heiligen Filippo Neri gestifteten *Congregazione dell' Oratorio* in nähere Verbindung tretend[2]. Seine ehemaligen Beziehungen zum florentiner Hofe scheinen seit seinem Fortgange von dort ganz unterbrochen. Ich würde deshalb hier meine Bemerkungen über ihn schließen, wenn ich nicht einer allgemein verbreiteten irrigen Angabe über das Jahr seines Todes entgegentreten müßte. Überall, auch bei Fétis und Ambros, heißt es, Cavaliere sei 1600 schon tot gewesen und habe die im Februar desselben Jahres stattgehabte Aufführung seiner *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* nicht mehr erlebt — eine Behauptung, welche einzig damit zu begründen versucht wird, daß der Druck der *Rappresentatione (Roma, appresso Nicolò Mutii, 1600)* von dem Bolognesen Alessandro Guidotti und nicht vom Komponisten selbst besorgt worden[3]. Erscheint schon an sich diese Schlußfolgerung als eine höchst gewagte, zumal, wenn man weiß, daß es ganz der Sitte damaliger Zeit entsprach, wenn Personen höheren Standes ihre Geistesprodukte nicht selbst herausgaben, sondern dies durch Andere besorgen ließen (wie es z. B. Carlo Gesualdo, der Principe di Venosa, Gio. Girolamo Kapsperger u. A. thaten), so fällt jene Behauptung in Nichts zusammen, wenn man den Widmungsbrief und die Vorrede »An die Leser« liest. Zunächst muß es auffallen, daß der Herausgeber Alessandro Guidotti an keiner Stelle des etwaigen Todes Cavaliere's gedenkt, was sicher geschehen wäre, wenn er dazu Veranlassung gehabt hätte. Ferner aber — und das ist der beste Beweis für die Unhaltbarkeit jener Angabe — spricht Guidotti von dem Autor als einer noch lebenden Person[4],

---

[1] Noch im September 1597 befand er sich in Florenz. Das dortige Staatsarchiv bewahrt von ihm einen Brief, datirt: »Pitti« [großherzogl. Palast in Florenz], »am 1. September 1597«.

[2] In der *Bibl. Vallicelliana* zu Rom, welche die Bücherschätze des ehemaligen *Convento de' Filippini* bewahrt, befinden sich mehrere Kompositionen Cavaliere's im Manuskript.

[3] Das Werk ist nicht verloren gegangen, obwohl das Gegentheil vielfach behauptet wird. Ein wohl erhaltenes Exemplar liegt in der *Bibl. dell' Accademia di S. Cecilia* zu Rom. — Man verbessere die Angaben Antonio Parazzi's in seiner Viadana-Monographie, S. 30.

[4] Es heißt in der Dedikation: *E perche in alcune sue* [d. h. Cavaliere's] *arie particolari par che habbia imitato apunto l'uso loro* [der alten Griechen und Römer]

und da er sich in dieser Weise mehrfach auf Cavaliere bezieht, ist jeder Zweifel ausgeschlossen.

Schon 1592, also fünf Jahre vor Emilio del Cavaliere, hatte sich Graf Bardi nach Rom begeben und dort das ihm vom Papste Clemens VIII. angebotene Amt eines *Maestro di Camera* übernommen. Seitdem wurde das Haus Jacopo Corsi's, eines hochgebildeten und in der Musik wohl erfahrenen florentiner Edelmanns, der Mittel- und Sammelpunkt aller jener ehemals von der Bardi'schen Gesellschaft ausgegangenen Reformbewegungen. Und von nun an treten die Berufsmusiker der Akademie, namentlich Jacopo Peri und Giulio Caccini, in den Vordergrund. Ottavio Rinuccini, der ebenfalls dem Corsi'schen Kreise angehörte, arbeitete das eine der von ihm schon 1589 zur Hochzeitsfeier Ferdinand's gedichteten Intermezzi, den Kampf Apollo's mit dem Drachen Pytho darstellend, zu einer größeren Dichtung um und forderte Peri auf, dieselbe in Musik zu setzen. Nun sollten an dem neuen Stücke, dem Rinuccini den Titel *Dafne* gab, die reformatorischen Bestrebungen zum ersten Male in einer größeren musikalischen Form sich geltend machen und bewähren. Der Versuch gelang über alle Erwartung. Peri hatte, »in Erwägung ziehend«, wie er selbst berichtet[1], »daß, wo es sich um die Komposition einer dramatischen Dichtung handele, die Musik die Rede nachahmen, doch um so viel über diese hinausgehen und andererseits von der gewöhnlichen Gesangsmelodie abweichen müsse, daß sie zwischen beiden ein Mittelding bilde«, eine völlig neue Gesangsart, das Recitativ, erfunden, zugleich auch die Grundform zum ariosen Gesang, zur Cantilene, entworfen und damit den *stilo rappresentativo* geschaffen. Im Jahre 1594 kam nun die *Dafne*, die wir als »die erste Oper« bezeichnen dürfen (obwohl dieser Terminus erst viel später auftrat), im Corsi'schen Hause zur Aufführung und wurde mit jubelndem Beifall begrüßt. Corsi selbst hatte sich an der Komposition mit einigen Nummern betheiligt[2], während Giulio Caccini fast gleichzeitig die ganze Dich-

---

& egli medesimo pur loda, che sia tal' hora qualche dialogo pastorale suonato, e cantato all' antica, come s'è detto, ne hò voluto mettere un' essempio ... hò voluto dedicarla [la Rappresentatione] *a V. S. Illma. & Rev^ma^., sapendo quanto le sia il S. Emilio devoto servidore ...* In der Vorrede: *Et il Signor Emilio laudarebbe mutare stromenti conforme all' effetto del recitante ...*

[1] *Onde veduto, che si trattava di Poesia Dramatica, e che però si doveva imitar col canto, chi parla ... un armonia, che avanzando quella del parlar ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana ...* Vergl. Peri's Vorrede zu seinen *Musiche sopra L'Euridice. Fiorenza, 1600.*

[2] In einem Manuskript der Bibl. des Konservatoriums zu Brüssel (No. 8450,

tung ebenfalls in Musik setzte [1] und auch im Hause Corsi's zur Aufführung brachte. Jedenfalls hatte Peri mit seiner Oper mehr Glück als sein Nebenbuhler, denn seine Komposition wurde — wie er selbst in der Vorrede seiner *Euridice* angiebt — »noch drei Jahre hintereinander zur Karnevalszeit mit höchstem Vergnügen gehört und von allen Anwesenden mit größtem Beifall aufgenommen«.

Wir haben im Voraufgegangenen diejenigen Vertreter der musikalischen Welt kennen gelernt, welche während der Jahre 1570—1595 das florentiner Musikleben beeinflußten. In diese Zeit nun fallen die Jugendjahre desjenigen Mannes, der in der Folgezeit, mehr als 30 Jahre lang, an der Spitze des musikalischen Florenz stehen und alle bisher genannten Meister an künstlerischer Größe übertreffen sollte. Ich meine Marco da Gagliano.

Über seine Lebensschicksale sind wir bis jetzt nur sehr unvollkommen unterrichtet gewesen, ja selbst das Wenige, was unsere besten Historiker über ihn berichten, hat sich zum großen Theile als falsch erwiesen. Nach Fétis (*Biogr. univ.* III, 380 und 381) und Ambros (*Geschichte der Musik* IV, 288) soll Gagliano aus einem vornehmen Geschlecht, dessen eigentlicher Familienname *Zanobi* gewesen, entsprossen und in Florenz geboren sein. Schon im Jahre 1579 soll er ein Buch fünfstimmiger Messen und im folgenden Jahre vierstimmige Responsorien veröffentlicht haben. Von alledem ist nichts richtig. Was zunächst den »Familiennamen« *Zanobi* anlangt (den zuerst Fétis aufgebracht hat und nach ihm Ambros u. A. wiederholt haben), so verdankt derselbe seine in diesem Falle ganz ungerechtfertigte Existenz einem groben Mißverständnisse. Wer jemals italienische Urkunden aus älterer Zeit gelesen hat, weiß, daß darin zur näheren Personenbestimmung und zur Vermeidung von Irrthümern, gerade sowie bei uns, die Abstammung, also der Name des Vaters, oft auch noch des Großvaters der in Rede stehenden Person angegeben wird, daß aber dabei häufig der Kürze wegen die Angabe des nächsten Verwandtschaftsgrades weggelassen wird. Wenn es z. B. heißt: *Francesco di Bernardo Corteccia*, so ist darunter nichts anderes als Francesco, figlio di Bernardo Corteccia zu verstehen. In einem

---

litt. f.) befinden sich zwei, der *Dafne* angehörende Kompositionen Corsi's. Vergl. *Musikal. Wochenblatt*, 1888. S. 346.

[1] Dies wird vielfach, auch von Ambros (*Geschichte der Musik*, IV. S. 182) bestritten, aber mit Unrecht. Caccini selbst sagt in der Vorrede seiner wenig bekannten *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle... Fiorenza, 1614: la musica, che io feci nella favola della Dafne del Sig. Ott. Rinuccini, rappresentata in casa del Sig. Jacopo Corsi...*

in der *Gazzetta musicale di Milano* (anno III, 1844, No. 1) publicirten kurzen Aufsatze Luigi Picchianti's[1], des bekannten Cherubini-Biographen, fand nun Fétis, gleich am Anfange des Artikels, den Passus: *Marco di Zanobi da Gagliano* und hielt *Zanobi* für den Familiennamen des Komponisten. Der Irrthum wurde insofern verhängnißvoll, als er, von der Autorität eines Fétis geschützt, in unsere Geschichtswerke wanderte und schließlich einen unserer neuesten Lexikographen veranlaßte, seinen Artikel über Marco da Gagliano unter *Zanobi*, also unter dem Vornamen von Marco's Vater aufzuführen! Das Folgende wird ergeben, daß auch die übrigen, bis jetzt allgemein verbreiteten biographischen Angaben über unseren Meister fernerhin aufgegeben werden müssen, so diejenige von seiner Abstammung aus vornehmer Familie, von dem Orte und der Zeit seiner Geburt. Obwohl Gagliano auf den Titeln seiner Werke sich selbst einige Male als *Fiorentino* bezeichnete — wie beim ersten Buche seiner fünfstimmigen Madrigale (Ven. 1602 und 1606) und seiner sechsstimmigen Messe (Flor. 1614) — war er doch kein geborener Florentiner, und wenn er sich trotzdem als solcher selbst bekannte, so folgte er damit nur einer damals in Italien allgemein geltenden Sitte, nach welcher es nicht nur erlaubt, sondern sogar üblich war, sich als Mitbürger einer Stadtgemeinde zu nennen, in der man durch langjährigen Aufenthalt gleichsam eine zweite Heimath gefunden. Was endlich das Jahr seiner Geburt betrifft, so müßte dasselbe, wenn seine Erstlingskompositionen wirklich die oben angeführten, in den Jahren 1579 und 1580 veröffentlichten fünfstimmigen Messen und vierstimmigen Responsorien wären, etwa um 1555—1560 angesetzt werden. Aber auch dies ist unhaltbar, denn Gagliano müßte darnach, da sein Todesjahr bekannt ist, ein ganz ungewöhnlich hohes Alter erreicht haben. Was nun aber die Konjektur bezüglich seines Geburtsjahres vollends zunichte macht, ist, daß die genannten »Erstlingswerke« niemals existirt haben. Diese Thatsache ist umso verwunderlicher, als bisher Niemandem die überaus lange Pause von 22 Jahren, die sich aus der Entstehungszeit der vermeintlichen ersten Kompositionen und der darauf folgenden, 1602 gedruckten ergiebt, aufgefallen zu sein scheint. Oder glaubte man etwa, ein junger und so fruchtbarer Autor, wie Gagliano, würde, nachdem er bereits zwei Proben seines Talents gegeben, volle 22 Jahre dahingehen lassen, ohne sich bei der Öffentlichkeit wieder in Erinnerung zu bringen?

---

[1] *Cenni biografici di Marco da Gagliano e di alcuni altri valenti compositori di musica della scuola fiorentina che fiorirono tra il XVI e XVII secolo, e brevi osservazioni sul particolar carattere di quella scuola.*

Ich darf gleich hier erwähnen, daß Gagliano erst mit den im Jahre 1602 gedruckten Kompositionen vor das große musikalische Publikum trat, und daß wir somit die Zeit seiner Geburt um etwa 25 Jahre später als bisher ansetzen müssen.

Marco da Gagliano mag also um 1575 geboren sein. Sein Geburtsort war das damals nur wenige Hundert Einwohner zählende kleine Städtchen Gagliano, in einer der anmuthigsten Gegenden Toskana's, in fast nördlicher Richtung von Florenz, wenige Meilen von dort und nicht weit von der nach Bologna führenden Straße gelegen. Der Flecken wird von dem Tavaiano-Flüßchen, einem Nebenfluß des Sieve durchzogen. Die ehemaligen Besitzer des dort befindlichen Schlosses führten in ihrem Wappen einen Hahn (*gallo*). Hieraus mag man die öfters auftretende Schreibung *Galliano* erklären: unser Meister aber schrieb niemals anders als *Gagliano*, für uns also Grund genug an dieser Fassung festzuhalten. Gagliano führte somit seinen Namen nach dem Orte seiner Geburt, wie es auch Palestrina und Viadana thaten, und — es ist dies der Erwähnung werth — wie es häufig diejenigen Caglianesen beliebten, welche ihren Heimathsort verlassen und sich anderswo angesiedelt hatten. Da nun dieser Brauch von mehreren, einander ganz fremden Familien nachgewiesen werden kann[1], so geht schon hieraus hervor, daß die verschiedenen *da Gagliano's* durchaus Nichts mit dem altadligen Geschlecht dieses Namens gemein zu haben brauchen. Marco's eigentlichen Familiennamen zu erfahren, ist mir trotz aller Bemühungen nicht gelungen. Die alten Kirchenbücher von S. Bartolommeo (des einzigen, in Gagliano befindlichen Priorats), die darüber Auskunft geben könnten, sind leider durch die zu Anfang dieses Jahrhunderts stattgehabte französische Invasion sämtlich zerstört worden. Wie schon erwähnt, nannte sich Gagliano nie anders als *Marco da Gagliano*, so auf den Titeln aller seiner gedruckten Werke, ferner in den hierher gehörigen Rechnungsbüchern der florentiner Lorenzkirche und endlich in 29 mir bekannt gewordenen und bis heute erhalten gebliebenen Briefen von seiner eigenen Hand.

Über seine Familie kann ich wenigstens etwas Neues berichten: Sein Vater, Zenobius (ital. Zenobio oder Zanobi) mit Vornamen, soll ein Meister der Toreutik, der Cisilirkunst, gewesen sein[2]. Von seiner Mutter ist uns weder ihr Vor-, noch ihr Familienname überliefert

[1] Vergl. Domenico Moreni: *Continuazione delle memorie istoriche dell' Ambrosiana Imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze. Fir. 1816—17.* Bd. II, S. 164.

[2] *Marcus a Gagliano Zenobii artis caelatoriae magistri insignis filius* ... so heißt es in dem im Archiv der Lorenzkirche in Florenz befindlichen *Campione dei Benefizj*. 1695, Blatt 22b.

worden. Sicher ist nur, daß sie noch im Dezember 1608 bei ihrem Sohne in Florenz lebte[1], während ihr Gatte bereits gestorben war. Wann der Tod desselben eingetreten, läßt sich nicht mehr nachweisen. Er hinterließ, außer seiner Frau, eine zahlreiche Familie, für deren Unterhalt sein ältester Sohn Marco zu sorgen hatte[2]. Von den Brüdern des Letzteren ist nur Giovanni-Battista bekannt geworden. Er war etwa 10 Jahre jünger als Marco und hatte sich ebenfalls der Musik und dem geistlichen Stande gewidmet, sich auch mit vielem Geschick in der Komposition versucht[3]. Von 1613 ab gab er den Klerikern an S. Lorenzo in Florenz Musikunterricht und trat später als Musiker in die Dienste des Großherzogs. Seinen berühmten Bruder überlebte er um mehr als 7 Jahre, denn ihm wurde auf seine im Juni 1649 geschehene Eingabe an das Kanonikerkapitel der genannten Kirche die Erlaubniß zu Theil, »in Ansehung der hohen Verdienste seines Bruders und seiner selbst« seinen eben verstorbenen Vetter Niccolò da Gagliano in der Kanonikergruft beisetzen zu lassen[4].

Die Vermögensverhältnisse der Familie unseres Marco können, das geht schon aus dem Obigen hervor, nur sehr bescheidene gewesen sein. In seinen Briefen beklagt Marco sich sogar mehrfach ausdrücklich über seine mißliche pekuniäre Lage, die ihn lange Zeit hindurch »in einen höchst verdrießlichen und dürftigen Zustand versetzt habe«[5]. Mit seiner Ernennung zum Kapellmeister und Kanonikus an der Lorenzkirche hören aber alle diesbezüglichen Klagen auf.

Allem Anscheine nach ist der junge Marco schon frühzeitig von seinen Eltern nach Florenz gebracht und für den geistlichen Stand bestimmt worden. Seine theologische Bildung wird er in einem der florentiner Priesterseminare erhalten haben. Von dem Ernste und

---

[1] Siehe Marco da Gagliano's Brief vom 16. December 1608: — *in particolare madre e fratelli* . . . cf. Dokument 17.

[2] Vergl. die Briefe vom 20. August 1607 und vom 30. December 1608. — Dokument 3 und 18 (19).

[3] Fétis' Angaben (l. c. III, 381) sind fast durchweg unrichtig. Ich kenne von Giovanni-Battista's Kompositionen: 1. *Varie musiche, libro primo. Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1623.* (Exemplar in der *Bibl. naz.* zu Florenz.) 2. *Psalmi vespertini cum litaniis b. virginis, 5 vocibus. Venetiis, Alex. Vinc. 1634.* (S. Katalog der Bibl. Gehring, No. 459.) 3. *Il secondo libro de' Motetti à 6 & 8 voci. Venetia, Aless. Vincenti, 1643.* (Ex. in der Stadtbibl. zu Breslau.)

[4] Nach Moreni, l. c. II, 164.

[5] — *mia avversa fortuna la qual mi à tenuto in stato tanto fastidioso e bisognoso* . . . s. Gagliano's Briefe vom 26. Oktober 1607 (Dokument 4) und vom 8. Juli 1608 (Dokument 8).

dem Erfolge, mit welchem er seine wissenschaftlichen Studien getrieben haben muß, zeugen am besten die seltenen Anerkennungen und Auszeichnungen, welche er sich später in seiner geistlichen Würde zu erringen wußte. Seine Begabung für die Musik mag bald genug hervorgetreten sein, an äußerer Anregung, das in ihm schlummernde Talent zu wecken, hat es ihm in Florenz gewiß nicht gefehlt. Etwa um 1590 wird er angefangen haben, regelmäßigen Musikunterricht zu nehmen. Sein Lehrer war Luca Bati, der einstige Schüler Francesco Corteccia's.

Bati's musikalischer Bildungsgang, sowie seine auf uns gekommenen Kompositionen[1] lassen keinen Zweifel darüber, welcher Art die Schule gewesen, die Gagliano bei ihm durchgemacht hat. Er gehörte der strengen kontrapunktischen Richtung an, die gerade während seiner Blüthezeit von dem Bardi-Corsi'schen Kreise so heftig angefeindet wurde. Seine Werke beweisen zur Genüge, daß er den von dort ausgegangenen musikalischen Reformbestrebungen niemals gehuldigt hat, gleichwohl muß er mit dem Haupte derselben, mit Jacopo Corsi, in freundschaftlichem Verkehr gestanden haben, da er ihm sein *Primo Libro de' Madrigali* (*Ven. 1594*) widmete. Seine am 26. Februar 1595 gelegentlich eines Maskenfestes zur Aufführung gekommene Komposition *Le Fiamme di Amore*[2] ist verloren gegangen, ebensowenig ist — soviel ich weiß — irgend eine seiner geistlichen Kompositionen erhalten geblieben. Wie sein ehemaliger Lehrer, so war auch er Kleriker an S. Lorenzo und bekleidete daselbst das Kapellmeisteramt seit dem um 1595 erfolgten Tode Malvezzi's. Am 6. Mai 1600[3] erhielt er an der nämlichen Kirche die unter dem Titel *SS. Vitale ed Agricola* bestehende Kanonikats-Präbende.

Der hervorragenden Stellung seines Lehrers wird es Gagliano zu verdanken gehabt haben, daß er nach Beendigung seiner theologischen Studien zunächst als Hilfskaplan, später als ordentlicher Geistlicher an S. Lorenzo Aufnahme fand. Die Akten des Kapitel-

---

[1] Fétis irrt, indem er in seiner *Biogr. univ.* I, 269 angiebt: *On ne connaît rien de ses ouvrages.* Von Bati's gedruckten Kompositionen kenne ich die folgenden: *Il Primo Libro de' Madrigali à cinque voci, Ven. appr. Angelo Gardano, 1594; Il Secondo Libro de' Madr. à cinque voci, Ven. appr. Angelo Gardano, 1598;* ferner die Madrigale: *Hà di serpe il velen* (in Giov. del Turco's erstem Buche seiner fünfst. Madr. Firenze, 1602), *Luce suave* (in Gagliano's erstem Madrigalbuche), *Se de' tormenti* (in Gagliano's zweitem Madrigalbuche), *Odio me stesso* und *Mentre con mille* (in Gagliano's drittem Buche), *Voi ch'io son morto* (in Sante Orlandi's drittem Buche seiner fünfst. Madr. Ven. 1605) und endlich *Neve tu mi rassembri* (in Gagliano's viertem Madrigalbuche).

[2] Siehe *Gazzetta musicale di Milano*, Anno VI, No. 22.

[3] Nach Cianfogni, l. c. S. 242.

archivs wissen zwar davon nichts zu berichten, dennoch aber scheint es unzweifelhaft, daß Gagliano an derselben Kirche, an der er später zu so hoher Würde gelangte, auch die niederen geistlichen Grade absolvirt habe. Eine besondere Bestätigung dieser Annahme findet sich in der Unterschrift zu seinem im Kapitelsaale befindlichen Porträt. Es heißt dort ausdrücklich: *...Insignis hujus Collegiatae ex Cappellano Canonicus.*

Wenn wir der Richtigkeit einer Notiz, die sich in einem Manuskripte der Bibliothek des *Liceo musicale* in Bologna befindet, vertrauen dürfen, so stammen die ältesten auf uns gekommenen Kompositionen Gagliano's aus dem Jahre 1594. Das Manuskript, um welches es sich hier handelt, weist nämlich die Bemerkung *1594. Firenze* auf und enthält von Gagliano je eine fünf- und vierstimmige Messe, die Letztere als *Messa festiva* bezeichnet, sowie eine fünfstimmige Motette: *Viri Sancti gloriosum sanguinem fuderunt.* Der Werth jener Notiz wird aber durch den Umstand bedeutend verringert, und somit auch die Glaubwürdigkeit betreffs des Alters der angegebenen Werke, daß die Handschrift keine gleichzeitige, sondern eine aus dem vorigen Jahrhundert herrührende Kopie darstellt. Das Ganze ist in Partiturform geschrieben. Der beigefügte *Basso continuo* deutet übrigens auf eine spätere Bearbeitung hin, denn die ursprüngliche Fassung vom Jahre 1594 kann denselben noch nicht zur Anwendung gebracht haben, einfach weil der Orgelbaß erst später, wenn auch nur kurze Zeit darauf, in Aufnahme kam. Die gleichen Kompositionen sind auch in einem ehemals der Landsberg'schen Sammlung[1] angehörenden, jetzt in der Musikabtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin (L, 190) aufbewahrten Manuskripte enthalten und zwar, ebenso wie dasjenige zu Bologna, in einer Abschrift aus dem vorigen Jahrhundert. Die fünfstimmige Messe ist hier mit *detta »Flores apparuerunt«* bezeichnet, während die *Messa festiva* mit dem Zusatze *unica e rara* versehen ist. Am Schluß der Letzteren und zugleich des ganzen Manuskripts befindet sich ein interessantes und für die Bedeutung der Kompositionen sprechendes Zeugniß von der Hand Girolamo Chiti's, des trefflichen Kapellmeisters von S. Giovanni in Laterano zu Rom: *Mense Maij Hieronymus Chiti studebat anno 1754.* Uebrigens sind die genannten Messen, sowie die fünfstimmige Motette niemals gedruckt worden, vielleicht deshalb, weil Gagliano selbst sie zur Veröffentlichung für nicht werthvoll genug hielt. Er war überhaupt, das sei schon hier erwähnt, ein strenger Richter gegen sich selbst, besonders hinsicht-

[1] Vergl. S. 12 des *Catalogue de la Bibliothèque du Professeur Landsberg à Rom. Berlin, 1859.*

lich der Publikation seiner Werke. Offenbar bestrebt, nur das Beste seines Könnens der Nachwelt zu überliefern, hielt er in auffallender Weise seine Kompositionen von der Drucklegung zurück, wodurch es erklärlich wird, daß davon nur eine verhältnißmäßig geringe Zahl unter die Presse kam trotz seiner erwiesenen künstlerischen Fruchtbarkeit und seiner fast 70jährigen Lebensdauer.

Gagliano suchte zunächst seine musikalische Bildung gehörig zu vertiefen. Daß ihm dazu in Florenz gute Gelegenheit geboten wurde, kann nach dem oben Mitgetheilten nicht zweifelhaft sein. Kaum war er der strengen Schule seines Lehrers Luca Bati entwachsen, als die musikalischen Reformbewegungen in immer weitere Kreise drangen und — wie es bei gewaltsamen künstlerischen Neuerungen immer zu geschehen pflegt — sich mit vielem Lärm breit machten, das Alte rücksichtslos zu verdrängen suchend. Daß sich bei einem Kampfe zweier Kunstprinzipien die jüngere Generation zumeist auf die Seite der neueren Richtung schlägt, ist oft genug beobachtet worden und kann auch nicht befremden. Kein Wunder also, wenn wir unsern Marco sehr bald in der Gefolgschaft Jacopo Corsi's finden. Während des Karnevals des Jahres 1597 hörte er zum ersten Male Peri's *Dafne*, die, wie wir wissen, schon drei Jahre zuvor zur Aufführung gekommen war und seitdem in jedem Jahre wiederholt wurde. Die Neuheit des musikalischen Ausdruckes riß ihn zur höchsten Bewunderung hin, und noch 11 Jahre später, als er seine eigne Komposition zur *Dafne* zum Druck gab, konnte er nicht genug die packende und das Herz ergreifende Gewalt seines Vorbildes rühmen.

Der große Erfolg der *Dafne* gab natürlich bald zu Nachahmungen und zur weiteren Ausbildung der neuen musikalischen Stilgattung Veranlassung. Die zweite in Florenz zur Aufführung gekommene »Oper« war die im Jahre 1600 zur Feier der Vermählung Heinrich's IV. von Frankreich mit der Prinzessin Maria von Medici (der Tochter des verstorbenen Großherzogs Franz) von Rinuccini gedichtete und von Peri komponirte *Euridice*. Den Leser auf Winterfeld's, Fétis', Ambros' u. A. hierhergehörige Aufsätze verweisend, unterlasse ich es, näher auf das neue Stück einzugehen. Genug, die Oper zwang allen Zuhörern die größte Bewunderung ab, und ihr Ruhm verbreitete sich bald in alle Lande. »Ich werde nie ermüden«, sagt Gagliano in Bezug auf die *Euridice* in seiner Vorrede zur *Dafne*, »jene von Signor Jacopo Peri erfundene kunstvolle und von ganz Italien bewunderte Art, singend zu rezitiren, immer wieder zu loben; ist doch Niemand, der ihr nicht unendliches Lob zollte und kein Musikliebender, der die Gesänge des *Orfeo* nicht stets vor sich hätte.« Ich darf nicht unerwähnt lassen, daß auch Caccini dieselbe Oper,

und zwar zur gleichen Zeit, in Musik gesetzt hat, und daß sowohl diese, wie auch diejenige Peri's im Druck vorliegen[1]. Von Caccini besitzen wir auch seinen Antheil an der ebenfalls zur genannten Hochzeitsfeier aufgeführten Musik zu Gabriel Chiabrera's *Rapimento di Cefalo*[2], während die dazu gehörigen Kompositionen von Stefano Venturi del Nibbio, Pietro Strozzi und Luca Bati[3] verloren gegangen sind.

Im Jahre 1602 trat Gagliano zum ersten Male als Komponist in die Öffentlichkeit und zwar mit seinem *Primo Libro de' Madrigali a cinque voci, novamente stampato. In Venetia, appresso Angelo Gardano*[4]. Er widmete das Werk dem Fürsten Rudolph von Anhalt, den er auf dessen italischer Reise in Florenz kennen gelernt und von dem er verschiedene Wohlthaten empfangen hatte. Näheres über sein Verhältniß zum Fürsten ist nicht anzugeben. Im herzoglichen Haus- und Staatsarchiv zu Zerbst finden sich die Briefe über Rudolph's Reise nach Italien leider nicht mehr vor, und seine vorhandene Korrespondenz beginnt erst mit dem Jahre 1612. Gagliano's Madrigale müssen übrigens viel gesungen worden sein: denn schon 1606, also vier Jahre nach ihrem Erscheinen, war die erste Auflage vergriffen und eine neue nöthig geworden. Wie sich in fast allen seinen Publikationen auch einzelne Nummern von andern Komponisten befinden, z. B. von seinem Lehrer, seinen Gönnern, Freunden oder Schülern, so enthält auch sein erstes Madrigalbuch einige fremde, nicht von ihm gesetzte Stücke, nämlich zwei von seinem Schüler Giovanni del Turco[5] und eins *(Luce suave)* von seinem Lehrer Luca Bati. Das Letztere ist darum bemerkenswerth, weil dort Bati zum

[1] *Le Musiche di Jacopo Peri Nobil Fiorentino sopra L'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini ... in Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1600.* Eine zweite Auflage erschien 1608 *in Venetia, appresso Alessandro Raverii. — L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano. In Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1600.*

[2] Siehe Caccini's *Nuove musiche* ... Fir. 1601; Ven. 1607, 1608 und 1615.

[3] Vergl. Mich. Buonarroti's *Descrizione delle feste ... Fir. 1600.*

[4] Näheres in Bezug auf Titel, Inhalt und Fundorte für sämtliche Kompositionen Gagliano's siehe am Schluß dieser Abhandlung, im bibliographischen Theile. Schon ein flüchtiger Vergleich mit Fétis' und Ambros' diesbezüglichen Angaben wird die Unbrauchbarkeit derselben erkennen lassen. Ich halte es nicht für nöthig, in jedem einzelnen Falle meine Abweichung von Fétis u. A. eigens hervorzuheben — der Leser wird meinen Resultaten, wenigstens hinsichtlich der bibliographischen Zusammenstellung, hoffentlich Glauben schenken.

[5] Es sind die Madrigale *Scherzo con l'aure* und *Così d'Arno su'l lido*, die beide in der 1604 in Nürnberg bei Paul Kaufmann erschienenen Sammlung *De' Fiori del Giardino di diversi eccellentissimi Autori, seconda parte* fälschlich Gagliano zugeschrieben sind. Man verbessere daher die Angaben in Eitner's *Bibliographie der Musik-Sammelwerke (Berlin, 1877).* S. 240 u. 574.

ersten Male, soweit ich unterrichtet bin, »Kapellmeister des Großherzogs von Toskana« genannt wird. Gagliano's Lehrer hatte also zu seinem Kapellmeisteramt an S. Lorenzo noch dasjenige am großherzoglichen Hofe erhalten. Vielleicht war es die aus der Verwaltung beider Ämter entstandene Arbeitsüberbürdung, die Bati veranlaßte, einen Theil seiner Dienstobliegenheiten an S. Lorenzo, nämlich die Unterweisung der Geistlichen im Kirchengesange, abzugeben. Sein Nachfolger hierin wurde Gagliano. Im Jahre 1602 übernahm Marco das bezeichnete Amt und erhielt dafür eine monatliche Besoldung von 2 Scudi. Mit dieser, vorläufig zwar noch bescheidenen Anstellung hatte er den ersten Schritt auf dem Wege zu seiner späteren hohen musikalischen Würde gethan.

II.

1602—1609.

Kompositionen Gagliano's, Gründung der *Accademia degl' Elevati*, florentiner Musiker, Sänger und Sängerinnen. Korrespondenz mit dem Hause Gonzaga, Aufenthalt in Mantua, Kapellmeister und Kanonikus an S. Lorenzo in Florenz.

Das unserm jungen Meister im Jahre 1602 übertragene Amt, die Geistlichen an der florentiner Lorenzkirche in der Musik zu unterrichten, hat gewiß nicht seine Arbeitskraft in dem Grade in Anspruch genommen, daß er nicht Zeit genug gehabt hätte, sich auf den verschiedensten Gebieten seiner Kunst, sowohl in der praktischen Ausübung derselben (namentlich im Orgel- und Theorbenspiel[1]), wie in der Komposition gehörig fortzubilden. Sein Dienst an S. Lorenzo konnte ihm dazu nur förderlich sein, wirkte doch dort sein Lehrer Luca Bati als Kapellmeister, und ließ er also gleichsam unter dessen Augen sein Talent sich weiter entwickeln und ausreifen. Bati behielt die Kapellmeisterstelle an der genannten Kirche bis zu seinem im Jahre 1608 erfolgten Tode. Mit Unrecht behaupten daher Picchianti, Fétis und Ambros (l. c. IV, 288), das Domkapitel habe Gagliano schon im Jahre 1602 zum Kapellmeister ernannt. Gagliano's Stellung war vielmehr noch 7 Jahre hindurch jene oben bezeichnete,

---

[1] Daß Gagliano darin wohl erfahren gewesen, geht aus einem vom 15. Nov. 1614 datirten Briefe seines Schülers Giovanni del Turco hervor: — *accordammo il canto al suono della Tiorba di messer Marco* . . . Orig. im *Arch. Gonzaga* in Mantua.



die, eben weil sie blos als eine Art außerordentlicher Hilfsleistung galt, nur die geringe Summe von 2 Scudi monatlich einbrachte. Es erscheinen sonach seine schon im vorigen Abschnitte erwähnten Klagen über seine mißlichen Vermögensverhältnisse wohl gerechtfertigt. Daß ihm dieses erste Amt keinerlei ausreichende Sicherheit gewährte, daß dieses ferner durchaus nicht als ein festes Dienstverhältniß aufzufassen ist, geht auch aus einem vom 20. Dezember 1607 datirten Briefe Ottavio Rinuccini's an den herzoglich mantuanischen Sekretär Alessandro Striggio, den Sohn des oben citirten Madrigalisten, hervor: »Herrn Marko«, so heißt es dort, »werde ich gleich mitbringen, denn er bedarf keines Urlaubes«[1]. Wie fleißig übrigens Gagliano die freie Zeit, welche ihm sein Amt ließ, zum Komponiren benutzt hat, ergiebt sich schon aus einem flüchtigen Blicke auf die Reihe seiner gedruckten Werke: Die Zeit während seiner ersten, aushilfsweisen Anstellung ist die künstlerisch fruchtbarste seines ganzen Lebens. Von 1602 bis 1608, also innerhalb eines Zeitraums von sieben Jahren, ließ er nicht weniger als fünf Bücher Madrigale, einen Band geistlicher Kompositionen und endlich noch eine ganze Oper erscheinen.

Sein 1602 gedrucktes erstes Madrigalbuch haben wir bereits oben kennen gelernt. Schon im Jahre 1604 folgte das zweite: *Di Marco da Gagliano il secondo Libro de' Madrigali a cinque voci, novamente stampato. In Venetia, appresso Angelo Gardano.* Dasselbe ist seinem Schüler Giovanni del Turco, einem vornehmen Musikdilettanten und Ritter vom Stephansorden, gewidmet. Da Turco nachmals (1615) als Intendant der großherzoglichen Hofmusik der Vorgesetzte seines früheren Lehrers wurde, so ist diejenige Stelle der »aus Florenz, am 30. April 1604« datirten Dedikationsschrift[2] wohl beachtenswerth, an welcher Gagliano ausdrücklich angiebt, daß Giovanni del Turco von ihm Unterricht im Kontrapunkt erhalten und sich schon durch sehr gefällige Kompositionen[3] rühmlichst bekannt gemacht habe. Wie Gagliano's *Primo Libro de' Madrigali*, so enthält auch sein *Secondo Libro* wiederum einzelne Nummern von frem-

---

[1] *Messer Marco lo menerò meco, questo non ha bisogno di licentia* . . . Orig. im *Arch. Gonzaga* in Mantua.

[2] — *(V. S.) che sempre ha favorito me suo servitore da che volle apparare da me gli insegnamenti del contrapunto, nel quale si è avanzata cotanto, che i suoi leggiadrissimi componimenti non solamente si veggono, e si vedranno per le stampe grandemente lodare* . . .

[3] Damit ist Turco's erstes, 1602 in Florenz bei den Erben Giorgio Marescotti's gedrucktes Madrigalbuch gemeint, das dem Grafen Alfonso Fontanella, dem Komponisten der *Madrigali senza nome* gewidmet ist. — Siehe auch Dokument 1.

den Autoren und zwar je eine von Luca Bati *(Se de' tormenti)*, Pietro Strozzi *(Portate aure del ciel)* und Giovanni del Turco *(Corso hai di questa)*. Die zuletzt genannte Komposition, die im Jahre 1614 in Turco's zweitem Madrigalbuche *(Firenze, per Zanobi Pignoni e Comp.)* wieder abgedruckt wurde, und Gagliano's *Fuggi lo spirito* sind auf den Tod Jacopo Corsi's geschrieben: *In Morte del Molto Illustre Sig. Jacopo Corsi.* Wir besitzen somit einen für die Lebensgrenze jenes großen Kunstfreundes höchst schätzbaren, bisher noch nicht bekannten Anhalt: Corsi muß schon im Frühjahr 1604 sein Leben beschlossen haben. Höchst wahrscheinlich hörten damit auch die so berühmten musikalischen Vereinigungen auf. Jacopo's Sohn, Giovanni Corsi, soll zwar von seinem Vater die Vorliebe und das Verständniß für die Musik ererbt haben, denn auch er wird als Beschützer und Förderer der Kunst gepriesen[1], doch ist von ihm nicht bekannt geworden, daß er im florentiner Musikleben auch nur eine annähernd so einflußreiche Stellung wie sein berühmter Vater eingenommen habe.

Im Jahre 1605 veröffentlichte Gagliano in Venedig, bei Angelo Gardano, sein *Terzo Libro de' Madrigali* und im folgenden Jahre (1606) bei demselben Verleger sein *Quarto Libro.* Beide Bücher enthalten auch Kompositionen von Luca Bati, Giovanni und Lorenzo del Turco. Über die Person des Letzteren ist so gut wie nichts bekannt; offenbar war er der Bruder Giovanni's und vielleicht auch, wie dieser, Gagliano's Schüler[2]. Das vierte Madrigalbuch widmete unser Meister dem Prinzen Ferdinand Gonzaga, dem damaligen Prior von Barletta, späteren Kardinal und endlich Herzog von Mantua. Gagliano's Dedikation mag den ersten Anlaß gegeben haben zu den nahen Beziehungen, in welche er später zum Hause Gonzaga getreten, Beziehungen, die, wie wir sehen werden, auf seine künstlerische Wirksamkeit großen Einfluß ausübten und mit nur geringen Unterbrechungen bis zum Jahre 1622 andauerten.

Die Reihe seiner geistlichen Kompositionen beginnt mit dem 1607 erschienenen *Officium Defunctorum quatuor paribus vocibus concinendum . . . Venetiis, apud Angelum Gardanum & Fratres.* Das Werk enthält außer 12 Nummern mit lateinischem Text noch 4 italienische geistliche Madrigale *(Madrigaletti spirituali)*. Ich kenne

---

[1] In dem an ihn gerichteten Widmungsbriefe von Filippo Vitali's *Musiche a dua (!), tre, e sei voci. Libro Primo. In Firenze, nella stamperia di Zanobi Pignoni, 1617.*

[2] Von Lorenzo del Turco befindet sich auch ein Madrigal *(Potess'io pur)* in Giovanni del Turco's erstem Madrigalbuche (s. oben).

dasselbe leider nur in zwei Stimmheften; wo sich die beiden fehlenden Stimmen befinden, habe ich trotz aller Nachforschungen nicht ermitteln können. Höchst wahrscheinlich ist davon nur eine kleine Auflage gedruckt worden; die erhaltenen Theile sind wohl das Einzige, das von dem *Officium* übrig geblieben ist.

Inzwischen muß sich Gagliano innerhalb der musikalischen Welt von Florenz nicht allein eine Achtung gebietende, sondern sogar hervorragende Stellung errungen haben. Fast will es scheinen, als wenn er schon im Jahre 1607 das entschiedene geistige Übergewicht über seine Fachgenossen erlangt habe. Darauf deutet wenigstens eine auf ihn zurückzuführende musikalische Institution hin, die für das florentiner Musikleben eine nicht zu unterschätzende Bedeutung erlangte: die *Accademia degl' Elevati.* Ihr Stifter war nämlich kein Anderer als Gagliano selbst. Ein Mann, der eine solche Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden ins Leben rufen konnte und sich berufen fühlte, die Leitung derselben zu übernehmen, mußte selbstverständlich eine allseitig anerkannte Autorität genießen und demgemäß eine über das mittlere Maß weit hinausgehende allgemein geistige und speziell künstlerische Bildung besitzen. Im andern Falle wäre die Akademie gar bald gescheitert, oder ihr Begründer hätte sie mit einer kleinen Anzahl Getreuer selbst repräsentiren müssen.

Wie schon oben angedeutet worden, ist die Annahme nicht unbegründet, daß die Corsi'sche Akademie seit dem Tode ihres Hauptes zu bestehen aufgehört habe. Den musikalischen Kreisen fehlte daher der Mittel- und Sammelpunkt, und zwar umsomehr, als bei den übrigen akademischen Gesellschaften in Florenz — wie z. B. bei derjenigen der *Alterati* — die Tonkunst ganz ausgeschlossen war und sich nicht einmal einer gelegentlichen Pflege erfreute, wie dies bei vielen andern italienischen Akademien geschah: so bei den *Intronati* und *Filomati* in Siena, den *Invaghiti* in Mantua, den *Olimpici* in Vicenza, den *Gelati* in Bologna, den *Intrepidi* in Ferrara u. s. w. Das Bedürfniß nach einer Vereinigung mußte sich also für die musikalischen Elemente in Florenz jetzt mehr als jemals fühlbar machen; dazu kam noch, daß die ausschließlich der Pflege der Musik sich widmenden Akademien anderer italienischer Städte, wie die der *Filarmonici* in Verona, der *Filomeli* in Siena, *della Morte* und *dello Spirito Santo* in Ferrara, die der *Unisoni* in Perugia, endlich der *Eterei* in Cesena[1] zu weit verbreitetem Ansehen gelangt waren und dadurch natürlich nicht wenig zur Nacheiferung anregten.

[1] Die Entstehung der Akademien der *Floridi* und *Filomusi* in Bologna, der

Im Juni 1607 hatte Gagliano die *Accademia degl' Elevati* gegründet [1]. Dem Unternehmen mochten sich Anfangs Schwierigkeiten in den Weg gestellt haben, da dasselbe schon längst vorher geplant gewesen war und erst zur angegebenen Zeit verwirklicht werden konnte. Nachdem es aber einmal feste Gestalt angenommen hatte, breitete es sich schnell aus. Schon zwei Monate nach Errichtung der Akademie konnte Gagliano von ihr sagen, sie habe sich durch den Beitritt der angesehensten Komponisten, Instrumentisten und Sänger der Stadt in vorzüglicher Weise entwickelt *(condotta in buon termine)*.

Der Protektor der *Elevati* war seit 1608 der Kardinal Ferdinand Gonzaga [2], jener kunstsinnige Fürst, welchem Gagliano 1606 sein viertes Madrigalbuch gewidmet hatte. Über die Dauer des Protektorats, sowie über das weitere Schicksal der Akademie ist nichts Sicheres bekannt. Nur das ist gewiß, daß sie noch im Jahre 1620 bestanden hat [3]. Vielleicht ist sie in die um 1621 errichtete *Accademia dei Pellegrini* oder in die fast zur gleichen Zeit entstandene *Accademia degl' Incostanti* übergegangen; nicht unmöglich ist es auch, daß sie sich erst mit der um 1640 gestifteten *Accademia degl' Immobili* verschmolzen habe, einer Gesellschaft, welche zwischen 1652 und 1657 das nachmals so berühmt gewordene und noch heute bestehende *Teatro della Pergola* begründete [4]. Aus Mangel an authentischen Dokumenten läßt sich leider nichts Bestimmtes über die Lebensdauer der *Accademia degl' Elevati* angeben.

Von denjenigen Komponisten, die sich auf den Titeln ihrer Werke ausdrücklich als *Elevati* bezeichnen, kenne ich nur Gagliano,

---

Armonici in Cesena, der *Spennati* in Faenza, der *Occulti* in Padua, der *Filomeni* in Casalmaggiore, der *Sventati* in Udine, der *Erranti* in Brescia, der *Eccitati* in Bergamo u. s. w. fällt erst in eine Zeit nach Errichtung der *Elevati*.

[1] In seinem Briefe vom 20. August 1607 schreibt er: — *due mesi in dietro da me et altri miei scolari fu dato principio all' Accademia delli Elevati già molto tempo fa premeditata . . . ci sono entrati e entrano continuamente i primi compositori, sonatori e cantori della città . . .* s. Dokument 3.

[2] — *s'assicuri che l'Accademia degl' Elevati servitori di V. S. Illma. non temerà d'avversità nessuna mentre havrà la protezione sua quale si spera non abbia mai per tempo alcuno a mancare . . .* s. Gagliano's Brief (1608, 29. Juli) an den Kardinal Ferdinand. Dokument 11.

[3] Siehe Giovanni Cavaccio's *Musica concordia concorde all' armoniosa Cetra Davidica de Salmi de Vespri interi a quattro voci . . . Ven. 1620.*

[4] Vergl. *Notizie del Teatro di Via della Pergola scritte da Palmieri Pandolfini*, handschriftlich in der *Bibl. naz.* zu Florenz (Cod. 97/134). Das Theater wurde 1657 mit Jacopo Melani's *Potestà di Colognole* (Text von Moniglia) eröffnet, darauf folgte, vom selben Komponisten, die Oper *Pazzo per forza* und im Jahre 1658 Cavalli's *Ipermnestra.*

Giovanni Cavaccio und Pietro Benedetti. Über den Letzteren, der erst im Jahre 1611 als Komponist auftritt, und dessen Wirksamkeit außerhalb der diesem Theile zugewiesenen Zeitgrenzen fällt, wird im nächsten Abschnitt Ausführlicheres mitgetheilt werden. Cavaccio war auswärtiges Mitglied der Akademie. Schon seit 1583 Kapellmeister am Dom und seit 1599 in gleicher Stellung an der Kirche S. Maria Maggiore in Bergamo, verblieb er daselbst bis zu seinem 1626 eingetretenen Tode, war also niemals dauernd in Florenz thätig. Ohne Zweifel erfolgte seine Ernennung zum Mitglied der Akademie allein wegen seines Rufes als ausgezeichneter Komponist. Das Jahr seines Eintritts ist unbekannt. Soviel ich weiß, nennt er sich als *Accademico Elevato di Firenze* nur in seiner 1620 in Venedig gedruckten *Musica concordia concorde all' armoniosa Cetra Davidica.* Gagliano bezeichnet sich als Mitglied der *Elevati* auf den Titelblättern seiner *Dafne* und seines *Quinto Libro de' Madrigali.* Sein akademischer Beiname war *l'Affannato*, »der Bekümmerte, der Sorgenvolle«.

Sind uns auch nur die Namen der angeführten drei Komponisten als Mitglieder der Akademie überliefert worden, so dürfen wir doch die Theilnahme an derselben von einer ganzen Anzahl florentiner Musiker voraussetzen, und zwar mit umso größerer Wahrscheinlichkeit, als Gagliano ja ausdrücklich erklärt hat, es seien der Vereinigung die ersten Komponisten, Instrumentisten und Sänger der Stadt beigetreten. Wenn wir uns sonach die um 1607 in Florenz ansässig gewesenen hervorragenden Musiker, Sänger und Sängerinnen vergegenwärtigen, so erhalten wir damit auch das ungefähre Bild von dem damaligen Mitgliederstande der *Accademia degl' Elevati.*

Mit den »ersten Komponisten« kann Gagliano zunächst nur Luca Bati, Jacopo Peri und Giulio Caccini gemeint haben; dann aber auch, im weiteren Sinne, Pietro Strozzi, Stefano Venturi del Nibbio, den Grafen Alfonso Fontanella, Antonio Bicci, Neri Alberti und endlich eine Reihe jüngerer Talente: wie Severo Bonini, Sante Orlandi, Alberto del Vivaio und Lodovico Arrighetti[1]. Was Bati's, Peri's und Caccini's kompositorische Thätigkeit während des hier zu behandelnden Zeitraums betrifft, so ist dem schon Angegebenen nicht viel Neues hinzuzufügen. Die drei Meister, noch vor wenig

[1] Nach Fétis (l. c. II, 97) müßte auch Antonio Brunelli hierher gehören, da derselbe (seit 1606) Kapellmeister an S. Miniato in Florenz gewesen sein soll. Fétis' Angabe ist aber unrichtig; denn Brunelli war nicht Kapellmeister an der Kirche S. Miniato in Florenz, sondern am Dom zu S. Miniato, einer kleinen Stadt bei Pisa, später (etwa seit 1612) großherzoglicher Kapellmeister in Pisa.

Jahren das florentiner Musikleben nahezu ausschließlich beherrschend, treten von ihrer einst so erfolgreichen Wirksamkeit als Komponisten fast ganz zurück. Die Erklärung hierfür mag bei Bati in seinem zunehmenden hohen Alter zu finden sein, bei Peri und Caccini aber ohne Zweifel in der ihre künstlerischen Fähigkeiten in den Schatten stellenden Konkurrenz Gagliano's. Die auffallende Thatsache, daß Peri nach Veröffentlichung seiner *Euridice* (1600) nur noch ein einziges Werk[1], und zwar erst neun Jahre darauf, drucken ließ, und daß Caccini nach seinen *Nuove Musiche* (1601) nur noch zwei Kompositionen[2], und zwar nach einem Zwischenraum von über 10 Jahren, publicirte, dürfte kaum anders zu begründen sein. Schon bald nach Veröffentlichung seiner ersten Madrigalbücher war Gagliano's geistige Überlegenheit über die Begründer des monodischen Stils entschieden, sie trat aber vollends zu Tage nach der Aufführung seiner *Dafne* und mußte daher Peri's und Caccini's Ruhm stark verdunkeln. Daß gleichwohl ihr Verhältniß zu Gagliano ein freundschaftliches gewesen ist, wenigstens dasjenige Peri's, wird sich im Laufe unserer Darstellung zu öfteren Malen erweisen. Über die Wirksamkeit der anderen genannten Komponisten darf ich mich kurz fassen: Pietro Strozzi veröffentlichte drei fünfstimmige Madrigale in Bati's *Secondo Libro de' Madrigali* (1598). Von seinen sonstigen Kompositionen ist, soviel ich weiß, nur noch das schon oben erwähnte, in Gagliano's zweitem Madrigalbuche (1604) enthaltene eine Stück gedruckt worden. Sein Antheil an der Musik zur *Mascarada degli Accecati* (1595)[3] und an der des 1600 aufgeführten *Rapimento di Cefalo* ist, wie schon gegen Ende des vorigen Abschnittes nachgewiesen worden, niemals unter die Presse gekommen. Das Gleiche gilt auch, in Bezug auf den *Rapimento*, von der dazu gehörigen Musik Stefano Venturi's, doch sind von ihm in den Jahren 1592 bis 1598 vier Bücher fünfstimmiger Madrigale erschienen[4]. Von dem Grafen Alfonso Fon-

---

[1] *Le varie Musiche del Signor Jacopo Peri a una, due, e tre voci . . . In Firenze, appresso Cristofano Marescotti, 1609.*

[2] *Fuggilotio musicale di D. Giulio Romano, nel quale si contengono madrigali, sonetti, arie, canzoni, e scherzi . . . a una, e due voci . . . In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1613.* (2. Ausgabe.) Vergl. *Catalogue de la Bibl. de F. J. Fétis*, No. 2367. — *Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle . . . di Giulio Caccini di Roma, detto Giulio Romano . . . In Fiorenza, appresso Zanobi Pignoni, e Compagni. 1614.* — Caccini's *Nove Arie . . . Ven. appr. Giac. Vincenti, 1608* sind einem Theile der *Nuove Musiche* (1601) entnommen, bilden also kein neues Werk.

[3] Siehe *Gazzetta musicale di Milano*, VI. No. 22. — Vergl. auch Dokument 1.

[4] Das erste Buch, *Madrigali pastorali* betitelt, bei Angelo Gardano in Venedig, das vierte ebendort bei den Erben Girolamo Scoto's. Buch 2 und 3 sind mir unbekannt.

tanella kenne ich zwei Bücher *Madrigali senza nome*[1], d. h. ohne Name des Autors, denn der Komponist edirte sie, ohne sich zu erkennen zu geben. Antonio Bicci und Neri Alberti sind in Bati's erstem Madrigalbuche (1594) und in Venturi's viertem Buche (1598) durch Kompositionen vertreten, Alberti außerdem noch in Orlandi's *Libro terzo de' Madrigali* (1605). Severo Bonini und Santi[2] (oder Sante) Orlandi lebten in Florenz nur bis zu Anfang des Jahres 1608; der Erstere, ein Schüler Giulio Caccini's, trat in den Benediktinerorden von Vallombrosa, der Letztere in die Dienste des Kardinals Ferdinand Gonzaga in Rom. Vom Jahre 1612 bis zu seinem 1619 erfolgten Tode bekleidete Orlandi das Kapellmeisteramt am mantuanischen Hofe[3]. Seine Kompositionen sind leider bis auf einige Bruchstücke verloren gegangen. Ich kenne davon nur die Altstimme des *Libro terzo de Madrigali ... in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1605* und die Baßstimme des *Libro quinto ... in Venetia, appresso Angelo Gardano, & Fratelli, 1609.* Was Bonini's Werke betrifft, so unterlasse ich es, sie hier näher anzugeben, da sie sämtlich aus der Zeit während seines Aufenthaltes in Vallombrosa stammen. Orlandi's *Libro terzo* enthält auch eine Komposition von Alberto del Vivaio, von dem sich gleichfalls je eine Nummer in Filippo Vitali's erstem Buche seiner fünfstimmigen Madrigale (1616) und im dritten Buche (1629) finden. Lodovico Arrighetti endlich veröffentlichte je eine Komposition in Gagliano's *Musiche* (1615) und in desselben Autors *Sesto Libro de' Madrigali* (1617). Sein Verhältniß zu Gagliano muß, da dieser ihm im Jahre 1608 seine fünfte Madrigalsammlung widmete, schon Jahre hindurch ein freundschaftliches gewesen sein.

Zu den hervorragendsten Instrumentisten dieser Periode gehören der Violinist Giovan-Battista Jacomelli (Giacomelli, oder *Giovan-Battista del Violino*), der Lautenspieler Giovanni Lapi und der Chitarrone-Virtuos Don Garzia Montalva — Künstler, welcher Peri in der Vorrede zu seiner *Euridice* rühmend gedenkt. Nicht minder Bedeutendes muß auch Antonio Naldi, gewöhnlich *il Bardella* genannt, geleistet haben; denn sein Spiel auf dem Chitarrone soll nach

---

[1] Buch 1 *in Ferrara, appr. Vittorio Baldini, 1595.* In 2. Auflage, von Horatio Vecchi besorgt, *in Venetia, appr. Angelo Gardano, 1603.* — Buch 2 *in Venetia, appr. Angelo Gardano, 1604* und ebendort *1609 appr. Angelo Gardano & Fratelli.* — Siehe auch Dokument 7 und Peri's Vorrede zu seiner *Euridice.*

[2] Auf den Titelblättern seiner mir bekannten Kompositionen ist stets die Form *Santi* gewählt, ebenso schreibt auch Gagliano. Siehe Dokument 17 und 26.

[3] Vergl. meinen Aufsatz *Claudio Monteverdi* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft,* 1887. S. 359 u. 372).

Caccini's Zeugniß (siehe die Vorrede zu seinen *Nuove Musiche*) unübertrefflich gewesen sein. Gleich hohes Lob wird Naldi auch in einer Abhandlung des oben citirten Bonini[1] gezollt und ebendort auch »die sanfte und lang gezogene Bogenführung« *(la soave e lunga sua arcata)* Jacomelli's gepriesen. Bonini erwähnt ferner noch als ausgezeichnete Instrumentisten am florentiner Hofe Laurenzio Allori *(il Tedeschino)*, den Franzosen Ballard und endlich den Lautenspieler Santi aus Parma. Ob der Letztere mit dem mehrfach genannten Komponisten Santi Orlandi identisch ist, steht zwar nicht absolut fest, ist aber immerhin wahrscheinlich.

Die Zahl der zu Anfang des 17. Jahrhunderts am Mediceischen Hofe beschäftigt gewesenen Instrumentisten, Sänger und Sängerinnen betrug nach einer gelegentlichen Angabe Caccini's[2] etwa 75, war also für die damalige Zeit im Vergleich mit dem Künstlerpersonal anderer Fürstenhäuser eine ungewöhnlich große. Von den Sängern sind jedenfalls Peri und Caccini die bedeutendsten gewesen; dann aber auch Melchior Palantrotti[3], Antonio Brandi *(il Brandino)*[4] und Jacopo Giusti[5], die sämtlich von Peri und Caccini selbst als vortreffliche Künstler gerühmt werden. Seit 1607 etwa erregten die Knaben *(putti)* Giovanni Gualberto und Francesco Campagnolo die Aufmerksamkeit der Kunstkenner. Ihre gesanglichen Leistungen, namentlich die des Letzteren, wurden lange Zeit hindurch hoch geschätzt und viel bewundert. Campagnolo war nachweisbar noch 1624 als einer der ersten Sänger am florentiner Hofe thätig[6]. Von fremden Künstlern, die sich nur zeitweilig in Florenz aufhielten, z. B. aus Anlaß größerer Hoffestlichkeiten, sei der in mantuanischen Diensten stehende Tenorist Francesco Rasi erwähnt, der schon im Jahre 1600 in Peri's Festoper als *Aminta* mitgewirkt hatte und seitdem öfters die florentiner musikalisch-dramatischen Aufführungen verschönern half.

Die *prima donna* unter den Sängerinnen am großherzoglichen

---

[1] *Prima parte de' Discorsi e Regole sora* (!) *la Musica . . . di Don Severo Bonini,* handschriftlich in der *Bibl. Riccardiana* zu Florenz. Einen schätzbaren Auszug daraus gab Adrien de La Fage in seinen *Essais de Diphthérographie musicale, Paris, 1864.* S. 167 ff.

[2] In seinen *Nuove Musiche,* S. 19: *Ultimo Coro del Rapimento di Cefalo consertato* (!) *tra voci e strumenti da 75 persone . . .*

[3] Sang in Peri's *Euridice* die Rolle des *Plutone,* wirkte auch in Caccini's *Rapimento di Cefalo* mit.

[4] Darsteller des *Arcetro* in Peri's *Euridice.*

[5] Spielte in derselben Oper »mit vieler Grazie« die Partie der *Dafne.*

[6] Vergl. A. Salvadori: *Canzone delle lodi d'Austria . . . Firenze, Cecconcelli, 1624.*

Hofe war mehr als 20 Jahre hindurch die Römerin Vittoria Archilei (Archillei). Den Berichten der Zeitgenossen nach soll sie während ihrer Blüthezeit die größte Sängerin ganz Italiens gewesen sein. Sie darf wenigstens als die Erste angesehen werden, welche den kunstgemäßen Sologesang mit vollendeter Meisterschaft zu beherrschen lernte. Vincenzo Giustiniani erklärt sogar in seinem *Discorso sopra la Musica*[1] ausdrücklich, daß von allen Sängerinnen sie zuerst die wahre Gesangsart gepflegt habe, und daß sie somit fast als die Urheberin derselben zu betrachten sei. Ihr Verdienst um die Geltendmachung und Ausbreitung des neuen Gesangsstils ist daher ohne Zweifel ein außerordentlich hohes gewesen. Sie war verheirathet mit einem tüchtigen Musiker, Namens Antonio, der wegen seiner langjährigen Dienste beim Kardinal Santa Fiore allgemein *Antonio di Santa Fiore* genannt wurde. Im Jahre 1584 finden wir sie zum ersten Male in Florenz, dort bei den Hoffesten gelegentlich der Hochzeit Eleonora's von Medici und des Erbprinzen Vincenzo von Mantua mitwirkend; dauernden Aufenthalt scheint sie aber daselbst erst seit 1587 genommen zu haben. Peri preist sie in der Vorrede seiner *Euridice* als »Euterpe unserer Zeit«. »Signora Vittoria Archilei«, so sagt er weiter, »hat stets meine Musik ihres Gesanges für würdig gehalten und sie nicht nur mit jenen trillerartigen Verzierungen *(gruppi)* und langen einfachen und doppelten Tonläufen *(giri di voce)* geschmückt, die ihr lebhafter künstlerischer Geist zu jeder Zeit erfindet (doch mehr um dem Zeitgeschmack nachzukommen, als daß sie glaube, daß darin allein die Schönheit und die Stärke unseres Gesanges bestehe), sondern auch mit jenen reizvollen und anmuthigen Wendungen, die durch die Notenschrift nicht auszudrücken sind, und welche, wenn sie doch niedergeschrieben, durch die Schrift nicht erlernt werden können.« Ähnliches Lob spenden ihr Emilio del Cavaliere (in der Vorrede der *Rappresentatione di Anima, et di Corpo*), Giulio Caccini (in seiner *Euridice*), Sigismondo d'India (in den *Musiche . . . da cantar solo. Milano, 1609*), Pietro della Valle (s. Doni's *Trattati di Musica.* II, 256) u. A. Das Jahr ihres Todes ist nicht bekannt, doch muß sie in der Zeit zwischen 1620 und 1625 gestorben sein; denn in dem aus dieser Zeit stammenden 3. Theile von Giambattista Marino's *Lira* (Edit. *Venetia, Ciotti, 1629.* S. 152)

[1] Aus dem Jahre 1628, handschriftlich im Staatsarchiv zu Lucca. Salvatore Bongi gab das interessante Manuskript 1878 in Lucca (Tipografia Giusti) heraus. Die auf Vittoria Archilei bezügliche Stelle s. S. 18: — *la famosa Vittoria, dalla quale ha quasi havuto origine il vero modo di cantare nelle donne, perciocchè ella fu moglie d'Antonio di Santa Fiore, così cognominato perchè era stato fin da fanciullo musico per eccellenza del Cardinal di Santa Fiore.* — Siehe auch Dokument 14.

findet sich ein Madrigal, überschrieben: *In Morte di Vittoria, cantatrice famosa.*

Von den übrigen Sängerinnen verdienen nur noch Francesca und Settimia Caccini, die Töchter Giulio's *(le donne di Giulio Romano)* besondere Erwähnung. Die Erstere, ein wahres weibliches Universalgenie und bezüglich ihrer musikalischen Talente die würdige Tochter ihres Vaters, war zugleich ausgezeichnete Sängerin, Lauten- und Clavicembalospielerin, Komponistin und Dichterin; außerdem noch beherrschte sie das Lateinische derartig, daß sie sich dessen in Poesie und Prosa ebenso gut zu bedienen vermochte wie des Italienischen[1]. Ihr erstes Auftreten als Sängerin fällt in die Anfangsjahre des 17. Jahrhunderts. Durch ausgedehnte Kunstreisen hatte sie schon im Jahre 1608 ihren Ruhm als Gesangsvirtuosin weit über Italiens Grenzen verbreitet[2]. Ihre Schwester Settimia, eine weniger glanzvolle Erscheinung, aber doch als Sängerin gleich ausgezeichnet, trat um das Jahr 1615 in die Dienste des Herzogs von Mantua. Sie verheirathete sich dort mit dem Musiker und Komponisten Alessandro Guivizzani[3] aus Lucca. Aus ihrem Künstlerleben ist mir wenig bekannt, nur ihre Mitwirkung an dem am 21. Dezember 1628 im *Teatro Farnese* zu Parma aufgeführten musikalischen *Torneo*[4], in welchem sie als Darstellerin der *Aurora* alle übrigen Sänger und Sängerinnen weit übertroffen hatte.

Das Vorstehende mag trotz seiner gedrängten Kürze genügen, um ein ungefähres Bild von denjenigen Persönlichkeiten zu geben, welche während des diesem Abschnitte zugewiesenen Zeitraums im florentiner Musikleben eine mehr oder minder wichtige Rolle spielten. Ohne behaupten zu wollen, daß alle genannten Künstler und Künstlerinnen Mitglieder der von Gagliano gestifteten *Accademia degl' Elevati* gewesen seien, darf man dies doch, wie schon oben näher begründet worden, mit ziemlicher Sicherheit von der Mehrzahl der Genannten voraussetzen.

Gagliano hatte, wie sich der Leser erinnern wird, im Jahre 1606 sein viertes Madrigalbuch dem Prinzen Ferdinand Gonzaga,

---

[1] Siehe Pietro della Valle's Sendschreiben in Doni's *Trattati di Musica*, II, 257. Desgl. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1887, S. 358.

[2] Nach der Vorrede zu Don Severo Bonini's *Madrigali e Canzonette spirituali Ven. 1608.* Weiteres s. in Fétis' *Biogr. univ.* II, 141.

[3] Gagliano erwähnt denselben in seinem Briefe vom 12. Nov. 1619, s. Dokument 29.

[4] Von Monteverdi komponirt. Näheres siehe *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1887. S. 389.

dem zweiten Sohne des regierenden Herzogs Vincenz von Mantua, gewidmet. Ob seine Beziehungen zu Ferdinand damit ihren Anfang genommen haben, ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Vielleicht traten Beide schon einige Jahre zuvor, während Ferdinand in Pisa studirte und von dort oft zu längerem oder kürzerem Aufenthalte nach Florenz kam, in nähere Verbindung. Jedenfalls aber darf man annehmen, daß Gagliano's Dedikation den ersten Anlaß für seine Beziehungen zu den übrigen Mitgliedern des Hauses Gonzaga geboten habe. Unser Meister hat sich gewiß nicht die schickliche Gelegenheit entgehen lassen, dem Vater und Bruder Ferdinand's die neuen Madrigale zu übersenden, während andererseits die Vermuthung naheliegt, daß sich der musikliebende Herzog die seinem Sohne gewidmeten Kompositionen gar bald habe vortragen lassen. So mag sich Gagliano am mantuanischen Hofe bekannt gemacht haben. Mit welchem günstigen Erfolge er sich dort als Komponist eingeführt hat, lehrt am besten seine noch vorhandene Korrespondenz mit dem Hause Gonzaga.

Die Briefsammlung, welche durchweg von Gagliano's eigener Hand geschrieben ist, befindet sich im *Archivio Gonzaga* zu Mantua. Sie umfaßt 29 Schriftstücke[1], beginnt im Jahre 1607 und endigt 1622. Das Anfangsjahr ist mit 5 Nummern vertreten, das folgende (1608) mit 14, 1610 mit nur einer, 1612 mit 5, 1618 und 1619 mit je einer und endlich 1622 mit 2 Nummern. Da Gagliano's Briefe nicht nur für seine eigene Biographie, sondern auch für die Musikgeschichte seiner Zeit des Interessanten Vieles bieten und über Manches Belehrung geben, was nicht speziell hierher gehört, doch aber für andere Gebiete der Musikwissenschaft von Werth ist, so glaube ich, mit der auszugsweisen Wiedergabe derselben (im Dokumententheile) dem Leser einen Dienst erwiesen zu haben. Eine vollständige Übersetzung der Briefe halte ich hier deshalb für unangebracht, weil diejenigen Stellen, welche auf Gagliano's Leben und Wirken Bezug haben, an ihrem gehörigen Orte verwerthet worden sind oder im Folgenden noch verwerthet werden. Was das Übrige betrifft, so erachte ich für die Aufgabe dieser Arbeit eine kurze, gelegentliche Andeutung für ausreichend und verweise, das Genauere und Ausführlichere anlangend, auf die betreffenden Originale.

---

[1] Eine Abschrift verschaffte mir der um musikgeschichtliche Forschungen hoch verdiente Archivar am *Arch. Gonzaga,* Herr Stefano Davari, dem ich an dieser Stelle nochmals meinen aufrichtigsten Dank für seine gütige Unterstützung ausspreche.

Die meisten der Briefe Gagliano's sind gerichtet an den Kardinal Ferdinand (seit dem 23. Dez. 1612 Herzog von Mantua), nur fünf an dessen älteren Bruder, den Erbprinzen Franz († 1612), und endlich zwei an Ferdinand's Gemahlin, Katharina von Medici. Die Veranlassung zur Korrespondenz boten zum größten Theile Aufträge für Kompositionen, Anwerbungen von Sängern und Sängerinnen, Beschaffung von Instrumenten u. s. w.

Aus den ersten Briefen vom Jahre 1607 erfahren wir, daß Gagliano im Juli desselben Jahres mehrere Chöre für ein vom Prinzen Franz gedichtetes Lustspiel komponirt habe. Aus Dokument 1 ergiebt sich ferner, daß auch Giovanni del Turco, Cosimo Cini[1] und Pietro Strozzi mit Aufträgen von Seiten des Prinzen bedacht worden waren, desgleichen auch Jacopo Peri (Dok. 2). Einer der wichtigsten Briefe in der ganzen Sammlung ist der vom 20. August 1607 datirte (Dok. 3). Erbprinz Franz hatte Gagliano aufgefordert, für längere Zeit nach Mantua zu kommen, es aber unterlassen, ihm für die zu leistenden Dienste irgend welches Entgelt zuzusichern. Gagliano war vorsichtig genug, darauf nicht einzugehen. In seinem Antwortschreiben vom 20. August legt er dem Prinzen die Gründe seiner Ablehnung auseinander: Da sein einziges festes Einkommen, so führt er aus, dasjenige sei, welches er aus seinem Lehramt (an der Lorenzkirche) beziehe *(il carico della scuola)*, und er für den Unterhalt der Seinigen (d. h. seiner Mutter und der jüngeren Geschwister) darauf allein angewiesen sei, so könne er unmöglich seine Stellung aufgeben, ohne etwas Sicheres dafür einzutauschen. Es handelte sich aber nicht, wie aus den späteren Briefen hervorgeht, um eine dauernde Übersiedelung nach Mantua, sondern nur um einen vorübergehenden Aufenthalt von einigen Wochen. Gagliano nahm den Antrag an und versprach, sogleich nach dem Weihnachtsfeste (1607) Florenz zu verlassen und nach Mantua aufzubrechen (Dok. 5). »Ich werde«, schreibt er dem Erbprinzen in demselben Briefe, »eine singend darzustellende *favoletta* mitbringen, welche — sollte es Ew. Excellenz gefallen, sich ihrer zu bedienen — ohne große Mühe einstudirt und daher in kurzer Zeit aufgeführt werden kann.« Die *favoletta*, um welche es sich hier handelt, war keine andere als Gagliano's erste Oper, die *Dafne*. Der Komponist hatte dazu Ottavio Rinuccini's alten, schon von Peri und Caccini in Musik gesetzten Text wieder benutzt, aber doch in einer etwas veränderten Fassung, da der Dichter das Libretto eigens für Gagliano's Musik einer Verbesserung und theilweisen Umarbeitung unterzogen hatte.

[1] Ein Musikdilettant, welchem Gagliano sein *Terzo Libro de' Madrigali* gewidmet hatte.

Wir müssen an dieser Stelle den Bericht über Gagliano's Korrespondenz unterbrechen, um der Schilderung über seinen Aufenthalt in Mantua Raum zu geben.

Die Veranlassung zu seiner Berufung dahin gaben die Vorbereitungen für die im Frühling des nächsten Jahres (1608) zu begehenden Hoffestlichkeiten zur Vermählung des Erbprinzen Franz mit der Infantin Margarethe von Savoyen. Zuvor aber bot sich noch eine andere Gelegenheit zur Veranstaltung prunkvoller Hoffeste: Am 24. Dezember 1607 hatte der erst 20jährige zweite Sohn des Herzogs, der hier schon oft genannte Prinz Ferdinand, die Kardinalswürde erhalten. Dies für den mantuanischen Hof so bedeutsame Ereigniß sollte durch besonders glänzende Karnevalsfeste gefeiert werden. Ohne Gagliano's neue Oper wäre man nun, was den musikalischen Theil dieser Feste anlangt, sicher in Verlegenheit gekommen. Wenigstens hätte man auf ein derartiges musikalisches Schaustück, das für eine solche Gelegenheit, der Sitte der Zeit entsprechend, vollständig neu sein mußte, ganz verzichten müssen, weil alle verfügbaren Kräfte, in erster Reihe der herzogliche Kapellmeister Claudio Monteverdi, vollauf mit der Komposition der für die bevorstehende fürstliche Vermählung bestimmten Oper und sonstigen Festmusik zu thun hatten[1]. So kam also Gagliano mit seiner *Dafne* gerade zur rechten Zeit.

Bald nach dem Weihnachtsfeste traf er in Mantua ein und begann dort sofort mit den Proben. Die Aufführung der *Dafne* muß in den letzten Tagen des Januar (1608) stattgefunden haben[2]; denn die Darstellerin der Titelrolle und gleichzeitig der Partie des *Amore*, Katharina Martinelli, war Anfang Februar schwer erkrankt und schon am 9. März durch allzu frühzeitigen Tod der Kunst für immer entrissen[3].

Der Erfolg, den Gagliano mit seiner *Dafne* errungen, muß nach den Aussagen der Zeitgenossen ein äußerst günstiger gewesen sein. Was er selbst darüber berichtet, werden wir weiter unten kennen lernen. Peri, der übrigens der Aufführung der Oper nicht beigewohnt hatte, dieselbe aber aus der Partitur kannte, schreibt darüber in einem Briefe[4] an den Kardinal Ferdinand in Ausdrücken hoher

[1] Vergl. *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1887, S. 346.

[2] Also nicht während der Hochzeitsfeste, mit Monteverdi's *Arianna* zugleich, wie Ambros (l. c. IV, 289 u. 357) und Fétis angeben.

[3] Vergl. *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1887, S. 346.

[4] Vom 8. April 1608. Orig. im *Arch. Gonzaga.* — *la Dafne fatta recitare da V. Ecc. Ill. arricchita dallo stesso Rinuccini di nuove inventioni, e composta dal Sig. Marco, con infinito gusto al pari di ogni altra e d'avantaggio, poichè tal modo*

Bewunderung: Gagliano's *Dafne* sei mit außerordentlichem Kunstsinn komponirt worden und überrage zweifellos alle andern Kompositionen[1] derselben Oper; denn Signor Marco's Art und Weise, Gesangsmusik zu schreiben, sei die allergeeignetste und käme dem Sprechton viel näher als die irgend eines andern ausgezeichneten Tonsetzers. Peri hatte damit Gagliano's künstlerische Überlegenheit über sich und Caccini selbst ausgesprochen; seine neidlose Anerkennung darf außerdem noch als ein schönes Zeugniß der beide Künstler verbindenden Kollegialität angesehen werden. Wie Peri, so war auch ganz Mantua voll von Lob und Bewunderung über die Schönheiten der neuen Oper, deren Schöpfer so mit einem Schlage einer der gefeiertsten Komponisten Italiens wurde.

Gagliano's Aufenthalt in Mantua, der ursprünglich nur wenige Wochen dauern sollte, zog sich immer länger hin. Die kurz bevorstehenden größeren Hoffestlichkeiten zur Feier der Hochzeit des Erbprinzen hatten den Herzog bewogen, eine so erprobte Kraft, wie Gagliano, auch für jene Feste nutzbar zu machen. So blieb denn Gagliano in Mantua bis zum Schluß derselben, das heißt, bis gegen die Mitte des Juni; denn erst am 10. desselben Monats hatte die lange Reihe der glänzenden Festlichkeiten[2] ihren Abschluß gefunden. Gagliano's Theilnahme an den Letzteren mag in der Mithülfe am Einstudiren oder Komponiren irgend eines untergeordneten Theiles des Festprogramms bestanden haben — eine hervorragende Rolle hat er jedenfalls bei den Vermählungsfesten nicht gespielt. Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß bei denselben Festen seine *Dafne* nicht mehr wiederholt wurde; denn, wenn dies geschehen wäre, so hätte darüber sicher der Verfasser einer sehr ausführlichen Beschreibung aller jener Festlichkeiten, Federico Follino[3], Bericht erstattet.

Während seines Aufenthaltes in Mantua wurde ihm auch von

---

di canto è stato conosciuto più proprio e più vicino al parlare che quello di qualcun altro valent' huomo . . . Vergl. Davari: *Notizie biografiche del distinto Maestro di Musica Claudio Monteverdi. Mantova, 1885.* S. 14.

[1] Das heißt diejenigen Caccini's und Peri's selbst.

[2] Näheres darüber siehe in meinem Aufsatze *Claudio Monteverdi*, l. c. S. 347 ff.

[3] *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno M.D.C.VIII. nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Prencipe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infante Margherita di Savoia. In Mantova, presso Aurelio, & Lodovico Osanna, 1608.* Man lasse sich durch den folgenden Passus im Widmungsbriefe der *Dafne* (an Herzog Vincenz von Mantua) nicht täuschen: *Quella medesima singulare benignità, che mosse V. A. Serenissima ad honorare e favorire sì l'opera e la servitù mia, impiegandola nelle Musiche delle felicissime nozze del Serenissimo Signor Principe suo figliuolo* . . . das Wort *opera* bezieht sich nicht etwa auf die *Dafne*, sondern ganz allgemein auf Gagliano's Thätigkeit während der Hochzeitsfeste.

Florenz aus eine besondere Anerkennung zu Theil: Am 20. Februar (1608) beschloß das Kanonikerkollegium von S. Lorenzo, ihm die Komposition und Leitung der Charwochenmusik zu übertragen, »vorausgesetzt«, wie es in dem Dekret heißt, »daß er bis dahin von Mantua, wo er sich gegenwärtig befindet, zurückgekehrt sei.« Die Vermuthung liegt nahe, daß das Kapitel wegen Krankheit des Kapellmeisters Luca Bati zu einem solchen Beschluß gezwungen war. Daß aber gerade auf Gagliano die Wahl fiel, beweist, daß man sich auch innerhalb der vorgesetzten geistlichen Körperschaft von seiner Tüchtigkeit genugsam überzeugt und ihn vielleicht jetzt schon als eventuellen Nachfolger Bati's in Aussicht genommen hatte. Gagliano lieferte natürlich die verlangten Responsorien, aber selbst dirigirt hat er sie jedenfalls nicht, da er während der Charwoche (sie umfaßte im Jahre 1608 die Zeit vom 31. März bis zum 5. April) und noch mehr als zwei Monate darüber hinaus in Mantua beschäftigt war. Während seiner langen Abwesenheit von Florenz muß ihn öfters der Gedanke beunruhigt haben, daß sein Amt an S. Lorenzo eben wegen seines monatelangen Fernbleibens vernachlässigt werden könne. Er hatte deshalb seine Befürchtungen dem Kardinal Ferdinand Gonzaga mitgetheilt und ihn gebeten, sich zu seinen Gunsten bei Peri zu verwenden und diesem die Wahrung seiner Interessen ans Herz zu legen. Es darf daher angenommen werden, daß Peri während der Abwesenheit Gagliano's dessen Amt verwaltet habe. Wie gewissenhaft nun Peri seines Freundes Stelle auszufüllen bestrebt war, geht aus einem Briefe[1] Peri's an den genannten Kardinal hervor: »Da Ew. Excellenz mir befohlen haben, daß ich die Kompositionen des Herrn Marco da Gagliano einübe, besonders die Sologesänge, so möge Ew. Excellenz überzeugt sein, daß ich es an keinem Fleiße mangeln lassen, vielmehr jene Kompositionen wie meine eigenen behandeln werde. Herr Marco kann, was seinen Dienst anlangt, ganz unbesorgt sein, denn dieser wird unter seiner Abwesenheit nicht leiden. Ew. Excellenz hätte in Wahrheit Niemanden finden können, der die Angelegenheiten des Herrn Marco mit mehr Liebe behandelte, als ich.«

Der ehrenvollen Aufnahme, deren sich Gagliano am mantuanischen Hofe zu erfreuen gehabt hatte, entsprach auch die Belohnung.

---

[1] Vom 10. März 1608: *Poichè V. Ecc. Illma. mi comanda ch'io eserciti le musiche del Sig^{r}. Marco da Gagliano, et in particolare quelle che cantano soli, stia pur sicura ch'io non mancherò d'ogni diligenza, e le custodirò come le mie proprie, e dica pure al Sig^{r}. Marco che se ne stia con l'animo quieto, che qui el suo servizio non patirà, et in vero che V. Ecc. Illma. non poteva raccomandarle a suggetto che vedessi le cose del Sig^{r}. Marco con più affezione di me* ... s. Davari, l. c. S. 105.

die ihm der Herzog für die geleisteten Dienste zu Theil werden ließ: Gagliano erhielt 200 Scudi[1] — eine Summe, deren Höhe erst recht zu verstehen ist, wenn man dagegen das Gehalt des herzoglichen Kapellmeisters Claudio Monteverdi vergleicht, der im Jahre 1608 nur $12^1/_2$ Scudi monatlich bezog.

Bald nach seiner in der zweiten Hälfte des Juni (1608) erfolgten Rückkehr nach Florenz bereitete Gagliano die Herausgabe seiner *Dafne* und seines *Quinto Libro de' Madrigali* vor. Die Oper befand sich schon im Juli unter der Presse[2]; sie erschien aber erst im Oktober, kurz darauf, ebenfalls noch im Oktober 1608[3], die neue Madrigalsammlung. Den Druck der Letzteren hatten Angelo Gardano & Fratelli in Venedig besorgt, den der *Dafne* aber Cristofano Marescotti in Florenz.

Der Partitur der *Dafne* schickte Gagliano eine längere Vorrede »an die Leser« voraus, in welcher er seine wesentlichsten Ansichten über Komposition und Darstellung dramatischer Musik niederlegte. Die Vorschrift enthält außerdem sehr beachtenswerthe Angaben über die Entstehungsgeschichte des musikalischen Dramas und endlich noch interessante Notizen über diejenigen Gesangskünstler und -Künstlerinnen, welche sich bei der *Dafne*-Aufführung besonders ausgezeichnet hatten. Das Ganze ist eine so wichtige Kundgebung der künstlerischen Einsicht des Verfassers, daß es nothwendig zur Darstellung eines Bildes von seinem Leben und Wirken gehört. Ich lasse daher die ganze Vorrede unverkürzt hier folgen[4]:

»Als ich mich während des vergangenen Karnevals in Mantua befand, von Sr. Hoheit in der mich so ehrenden Absicht berufen, sich meiner bei den zur Feier der Hochzeit seines Sohnes und der

[1] Nach einem Briefe Claudio Monteverdi's (vom 2. Dez. 1608): — *Dare 200 scudi a Mes^r. Marco de Galliani* (!) ... s. *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1887, S. 355 u. 429.

[2] *Non mando a V. S. Illma. la Dafne ne la copia de Madrigali già che l'una si stampa e l'altra fra pochi giorni si comincierà a stampare* ... aus Gagliano's Brief vom 21. Juli 1608, s. Dok. 10.

[3] Auf dem Titelblatte des *Quinto Libro de' Madrigali* ist 1658 als Erscheinungsjahr angegeben. Daß hier nur ein Druckfehler vorliegt, lehrt ein Blick auf das Datum des auf der Rückseite des Titels befindlichen Widmungsbriefes: »Florenz, am 25. Oktober 1608.« Man verbessere also Fétis, l. c. III, 380.

[4] Originaltext siehe Dok. 20. — Ein Neudruck der Vorrede erschien ohne Orts- und Jahresangabe (doch in Florenz, gegen 1845) unter dem Titel: *Prefazione di Marco da Gagliano, nell' Accademia degli Elevati l'Affannato, posta in fronte alle sue musiche della Dafne di Ottavio Rinuccini, ed in cui si ragiona dell' origine del drama musicale, e del modo di rappresentarlo: tratta dall' edizione di Firenze appresso Cristoforo* (!) *Marescotti, 1608.*

Infantin von Savoyen geplanten Musikaufführungen zu bedienen, wünschte der Herzog — da er bis zum Mai die Hochzeit vertagte und jene Karnevalszeit nicht ohne welche Festlichkeiten vorübergehen lassen wollte — die *Dafne* des Herrn Ottavio Rinuccini, die derselbe für diese Gelegenheit vermehrt und verschönert hatte, aufgeführt zu sehen[1]. Ich wurde beauftragt, dieselbe in Musik zu setzen, und that dies in der Weise, in der ich sie Euch jetzt darbiete. Obwohl ich allen Fleiß darauf verwandt und dem ausgezeichneten Geschmack des Dichters genügt habe, kann ich doch nicht glauben, daß das unschätzbare Vergnügen, welches nicht allein das Volk, sondern auch die Fürsten, die Edelleute und die vorzüglichsten Geister daran fanden, ganz allein von meiner Kunst herrühre. Gewiß sind auch an dem Erfolge die sachgemäßen Anleitungen, mit welchen die Aufführung vorbereitet wurde, von großem Einfluß gewesen. Es ist daher mein Wunsch, Euch an diesen Anleitungen Antheil nehmen zu lassen. Möget Ihr sie, so gut ich sie angeben kann, hieraus ersehen; denn in solchen Dingen genügt die Musik allein nicht, es sind vielmehr noch viele andere Erfordernisse nöthig, ohne welche selbst die vortrefflichste Komposition nur wenig Wirkung erzielt. Diejenigen täuschen sich sehr, die sich mit trillerähnlichen Verzierungen (*gruppi*[2]), Trillern, Passagen und effektvollen Ausrufungen (*esclamazioni*) abmühen, ohne den Zweck und das Warum zu berücksichtigen. Ich habe keineswegs im Sinne, mich dieser Ausschmückungen zu berauben; aber ich wünsche, daß sie zur rechten Zeit und am rechten Ort angewendet werden, wie in den Chorgesängen, in der Ottave *Chi da lacci d'Amor vive disciolto*, wo sie angebracht sind, um die Grazie und künstlerische Fähigkeit des Sängers hören zu lassen. Dies Alles gelang der Signorina Caterina Martinelli [als *Dafne* und *Amore*] in hohem Maße; sie sang jene Verzierungen mit solcher Anmuth, daß sie das ganze Theater

---

[1] In der Übersetzung Ernst Otto Lindner's (*Zur Tonkunst*, *Berlin*, *1864*. S. 21 ff.) ist diese Stelle gekürzt und die Zeit der *Dafne*-Aufführung unrichtig angegeben.

[2] In der Gesangstechnik der alten Italiener wurden die *gruppi* und *trilli* stets auseinander gehalten. Der Unterschied zwischen beiden ist folgender:

Gruppo: gr Ausführung:

Trillo: tr Ausführung:

s. die Vorrede zu Emilio del Cavaliere's *Rappresentatione di Anima, et di Corpo.*

mit Ergötzen und Bewunderung erfüllte. Ungewöhnlich hohe Ansprüche werden auch an den Sänger der letzten Terzinen gestellt: *Non curi la mia pianta ò fiamma ò gelo*. wobei ein guter Sänger alle jene höheren Erfordernisse eines leichten und zierlichen Gesangsvortrages erweisen kann — Erfordernisse, welche alle Francesco Rasi [*Apollo*] erfüllte, ein Mann, der mit vielen seltenen Fähigkeiten begabt ist und in der Gesangskunst einzig dasteht. Aber wo es das Stück nicht verlangt, unterlasse man jede Ausschmückung; man könnte sonst leicht in den Fehler jenes Malers fallen, der, weil er Cypressen gut zu malen verstand, solche überall anbrachte. Man achte vielmehr darauf, die Silben gut auszusprechen, damit die Worte gut verstanden werden. Dies sei überhaupt bei jedem Gesange das Hauptziel des Sängers, besonders beim recitirenden Vortrag. Möge man überzeugt sein, daß das wahre Vergnügen am Gesange erst durch das Verständniß der Worte vermittelt wird. — Ehe ich aber mein Versprechen erfülle, halte ich es für nützlich und unserm Zwecke dienlich, wenn ich Euch in Erinnerung bringe, wie und wann solche Schaustücke entstanden sind. Ich zweifle durchaus nicht, daß dieselben — da sie bei ihrem ersten Entstehen mit so großem Beifall aufgenommen worden sind — noch zu viel größerer Vollkommenheit gelangen werden, vielleicht sogar zu einer solchen, daß sie eines Tages den so viel gepriesenen Tragödien der alten Griechen und Römer sehr nahe kommen. Und umso mehr werden sie zur Vollendung gebracht werden, wenn große Meister der Dicht- und Tonkunst Hand daran legen, und die Fürsten, ohne deren Unterstützung die Kunst schwerlich Vollkommenes erreicht, sie begünstigen. Nach vielfachen Gesprächen über die Art, wie die Alten ihre Tragödien darstellten, wie sie die Chöre einführten, ob und in welcher Weise sie sich des Gesanges bedienten u. s. w., dichtete Signor Ottavio Rinuccini die *Dafne*. Signor Jacopo Corsi, ehrenvollen Andenkens, ein Freund jeder Wissenschaft und Kunst, besonders aber der Musik, — und zwar in einem solchen Grade, daß er von allen Musikern mit Recht der Vater der Musik genannt wurde — komponirte einige Gesänge zur *Dafne*. Den lebhaften Wunsch hegend, zu sehen, welche Wirkung dieselben in einer Aufführung auf der Bühne hervorbringen würden, theilte er seinen Gedanken (zugleich mit dem Signor Ottavio) dem Signor Jacopo Peri mit, einem wohlerfahrenen Kontrapunktisten und ausgezeichneten Sänger. Nachdem dieser ihre [Corsi's und Rinuccini's] Absicht vernommen und die schon komponirten Stücke für gut befunden hatte, setzte er die übrige Dichtung in Musik. Peri's Kompositionen gefielen dem Signor Corsi über alle Maßen; [nach vielfachen Aufführ-

rungen im Winter 1594/5 und 1596] ließ er das Stück noch im Karneval des Jahres 1597 in Gegenwart von Don Giovanni Medici und einigen der ersten Edelleute unserer Stadt darstellen. Das Vergnügen und Staunen, welches diese neue Art von Schauspiel in den Gemüthern der Zuhörer erregte, läßt sich nicht schildern. Und so oft dasselbe aufgeführt wurde, erregte es doch immer gleiche Bewunderung und gleiches Vergnügen. Durch solche Probe hatte Signor Rinuccini erkannt, wie sehr der Gesang für den Ausdruck jeder Art von Gemüthsbewegung geeignet sei und keineswegs (wie Viele vielleicht glauben mögen) Langeweile errege, sondern wahrhaftes Ergötzen. So dichtete er, sich mehr und mehr in solche Gedanken vertiefend, die *Euridice*. Signor Corsi hörte das Stück, es gefiel ihm und schien ihm auch inhaltlich geeignet, bei der Hochzeit der allerchristlichsten Königin scenisch dargestellt zu werden. Damals fand Signor Jacopo Peri jene kunstvolle und von ganz Italien bewunderte Art, singend zu recitiren, wieder. Ich werde nie ermüden, dieselbe immer wieder zu loben; ist doch Niemand, der ihr nicht unendliches Lob zollte, und kein Musikliebender, der die Gesänge des *Orfeo* nicht stets vor sich hätte. Die Anmuth und Gewalt seiner Musik kann man aber nicht vollkommen begreifen, wenn man sie nicht von ihm selbst hat singen hören[1]; denn er verleiht ihr eine so vollendete Grazie und weiß den Gemüthsausdruck der Worte so auf die Zuhörer zu übertragen, daß er sie ganz nach seinem Willen zur Klage oder zur Freude zwingt. Unnöthig ist es, von dem Beifall zu sprechen, mit welchem die *Euridice* aufgenommen worden, besitzen wir doch das lobende Zeugniß so vieler Fürsten und Herren, und kann man mit Fug und Recht sagen, daß die Blüthe des italienischen Adels zu dieser glanzvollen Vermählungsfeier zusammenkam. Ich will nur erwähnen, daß unter denjenigen, welche die *Euridice* lobten, sich auch der Herzog von Mantua befand, der davon so sehr zufrieden gestellt wurde, daß er unter den vielen bewundernswürdigen Festen, die er zur Hochzeit seines Sohnes veranstalten ließ, auch die Darstellung eines musikalischen Schaustückes angeordnet hatte. Es war dies die *Arianna*, welche Signor Ottavio Rinuccini, vom Herzog nach Mantua berufen, eigens für die genannte Gelegenheit gedichtet hatte. Der hoch berühmte Claudio Monteverdi, Kapellmeister des Herzogs, komponirte die Gesänge zur *Arianna* so ausgezeichnet, daß man in Wahrheit versichern kann, der Preis der antiken Musik habe sich erneuert, denn sie rührten das ganze Theater sichtlich zu Thränen. Dies ist der Ursprung der

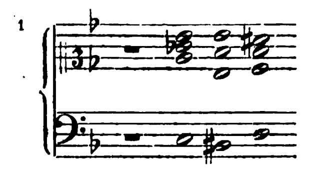
[1] Peri sang in seiner *Euridice* die Rolle des Orpheus.

musikalischen Bühnenstücke; ein wahrhaft fürstliches und überaus wohlgefälliges Schauspiel, in dem sich jede edle Kunst vereinigt: Erfindung und Disposition des Stückes, Sentenz, Stil, Anmuth des Reimes, Musik, Zusammenwirkung von Stimmen und Instrumenten, ausgezeichneter Gesang, Anmuth des Tanzes und der Gesten. Auch die Malerei hat nicht geringen Antheil daran durch die Darstellung des Prospekts und wirkungsvolle Anordnung der Kostüme — so daß also bei solchen musikalischen Schauspielen gleichzeitig mit dem Intellekt auch jedes edlere Gefühl durch die lieblichsten Künste, die der menschliche Geist erfunden, erregt wird. — Ich komme nun, meinem Versprechen gemäß, auf die Anleitungen, welche die Darstellung des vorliegenden Stückes erleichterten, und von denen viele ebenso gut auch für irgend welche andere Stücke dienen können. Zunächst sorge man dafür, daß diejenigen Instrumente, welche die Sologesänge begleiten sollen, sich an einem Orte befinden, an dem sie von den Recitirenden gesehen werden können, damit so die Möglichkeit gegeben werde, Gesang und Spiel zum gehörigen Zusammenklang zu bringen; man achte ferner darauf, daß die Begleitung weder zu stark, noch zu schwach sei, sondern so, daß sie den Gesang leite, ohne dem Verständniß des Textes zu schaden. Die Art des begleitenden Spiels sei ohne Ausschmückung; man vermeide es, die Konsonanzen der Singstimme auch auf dem Instrument anzugeben (*avendo riguardo di non riperquotere la consonanza cantata*), sondern schlage nur diejenigen Töne an, welche den Gesang unterstützen, doch gleichzeitig eine fortwährend lebendige Harmonie erzeugen. Vor dem Aufziehen des Vorhangs spiele man, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, ein Einleitungsstück (*sinfonia*) von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden. Nach dem 15. oder 20. Takt trete der den Prolog vortragende Sänger, d. i. *Ovidio*, auf, und zwar in einem dem Zeitmaß der *Sinfonia* angemessenen Schritt, nicht etwa, als ob er tanzte, sondern mit Würde; angekommen an die Stelle der Bühne, wo es ihm passend erscheint, mit dem Gesang zu beginnen, fange er an, ohne weitere Körperbewegungen zu machen. Vor Allem sei sein Gesang voll Majestät; mehr oder weniger, je nach der Stärke des musikalischen Ausdruckes gestikulire er, doch beachte er, daß jede Geste und jeder Schritt mit dem Tempo des Instrumentenspiels und des Gesanges zusammenfalle. Nach der ersten Strophe mache er im Singen eine Ruhepause und gehe, je nach der Dauer des Ritornells, drei oder vier Schritte umher, aber stets taktmäßig; er richte sich so ein, daß er die Schritte bei dem Aushalten der vorletzten Silbe beginne, und fange dort wieder an, wo er sich gerade

befindet. Auf diese Weise können bisweilen zwei Strophen vereinigt werden, um eine gewisse Ungebundenheit (*sprezzatura*) zu erzielen. Der Anzug sei dem eines Dichters angepaßt, mit einer Lorbeerkrone auf dem Haupte, die Lyra an der Seite, den Bogen in der Hand. Nach Beendigung der letzten Strophe und Abgang *Ovidio's* tritt der Chor auf, je nach der Größe der Bühne aus mehr oder weniger Nymphen und Hirten gebildet. Indem sie eins nach dem andern hervorkommen, zeigen sie durch Gebärde die Furcht, auf den Drachen zu treffen. Ist die Hälfte des Chors, etwa 6 oder 7 Hirten und Nymphen erschienen — ich wünsche, daß der Chor nicht aus weniger als 16 oder 18 Personen bestehe — so beginnt der erste Hirt, sich zu den Genossen wendend, und gelangt so singend und sich vorwärts bewegend an den Ort, wo er stehen soll. Der Chor bildet einen Halbmond auf der Bühne, die andern Hirten oder Nymphen setzen den Gesang fort, doch immer mit gleichzeitigem Gebärdenspiel, wie es die Handlung erfordert. Wenn sie die Hymne *Se la sù trà gl'aurei chiostri* singen, senken sie ein Knie auf die Erde und wenden ihre Blicke zum Himmel, als richteten sie ihr Flehen an Jupiter. Nach Beendigung der Hymne erheben sie sich und setzen den Gesang fort. Nach den Worten *Ebra di Sangue* zeigen sie abwechselnd eine betrübte oder heitere Gebärde, je nach der Antwort des Echos, auf welches sie mit großer Aufmerksamkeit lauschen. Nach der letzten Antwort des Echos erscheint der Drache an einem der Ausgänge der Bühne, gleichzeitig oder bald darauf zeige sich majestätisch erhaben Apollo, den Bogen in der Hand. Beim Anblick des Ungeheuers singe der Chor erschreckt und gleichsam schreiend: *Ohime, che veggio,* zugleich ziehen sich die Hirten und Nymphen, Flucht und Schrecken nachahmend, nach verschiedenen Seiten zurück, doch ohne gänzlich vom Theater zu verschwinden; sie erblicken Apollo bei den Worten *O Divo, o Nume eterno* und drücken dann durch lebhafte Gebärde ihre Bitte um Hülfe aus. Inzwischen wendet sich Apollo mit leichtem, aber stolzem Schritt gegen den Drachen, schwingt den Bogen und nimmt die Pfeile hervor, doch so, daß jeder Schritt, jede Geste mit dem Zeitmaß des Chorgesanges zusammentrifft. Kurz vor den Worten *O benedetto stral* schieße er den ersten Pfeil ab, den zweiten vor *O glorioso Arciero*, den dritten während der Worte *Vola, vola pongente.* Bei dem letzten Schuß zeigt sich der Drache schwer getroffen, flieht durch einen der Bühnenausgänge, indessen Apollo ihm nacheilt. Der Chor schaut ihnen nach und bekundet (beim Gesang *Spezza l'orrido tergo*) durch Bewegungen, daß er den Drachen sterben sieht. Hierauf nimmt der Chor seine anfängliche Halbmondstellung wieder ein. Apollo kehrt zurück und

singt, majestätisch dahinschreitend, *Pur giacque estinto al fine.* Nach Apollo's Abgang singt der Chor die Canzone zum Lobe desselben, dabei Bewegungen nach rechts, links und rückwärts ausführend, doch unter Vermeidung gewöhnlicher, tanzförmiger Rhythmen — was überhaupt für alle Chöre gelten mag. Da aber sehr oft der Sänger nicht fähig ist, jenen Kampf, der Geschicklichkeit in der Bewegung und richtige Handhabung des Bogens erfordert, gut darzustellen — wozu sich besser Fechter oder Tänzer als gute Sänger eignen — und da ferner das Singen nach dem Kampfe in Folge der Bewegung erschwert werden könnte, so sorge man für zwei gleichgekleidete Apollo's, und derjenige, welcher singt, komme nach dem Tode des Drachens statt des Andern hervor, mit demselben oder einem ähnlichen Bogen in der Hand. Dieser Wechsel ist so gut und leicht auszuführen, daß bei mehrfachen Aufführungen niemals diese Täuschung bemerkt worden ist. Der Darsteller des Drachen muß sich mit dem des Apollo dahin verständigen, daß der Kampf dem Gesange gemäß von Statten gehe. Der Drache muß groß sein; wenn es möglich ist, ihn mit beweglichen Flügeln zu versehen und Feuer speien zu lassen (wie ich einen solchen gesehen habe), so gehe er auf den Händen, wie auf vier Füßen. In der folgenden Scene, ebenso auch in den übrigen, müssen die singenden Personen vier oder fünf Schritte, je nach der Größe der Bühne, vor dem Chor stehen, damit sie sich gehörig von den Übrigen abheben. Der Chor bilde nach wie vor die Form eines Halbmondes. Der Hirt, welcher den Sieg des Apollo der Dafne erzählt, trete zwei oder drei Schritte vor die andern und ahme die von Apollo beim Kampfe angewendeten Gesten nach. Wenn aber jener Hirt kommt, die Kunde von der Umwandlung der Dafne zu bringen, dann müssen diejenigen, welche sich an der Spitze des Chors befinden, nach dem Theile der Bühne zurückgehen, von wo sie dem Boten ins Gesicht sehen können; vor Allem müssen sie Aufmerksamkeit und Mitgefühl beim Hören der traurigen Nachricht bezeigen. Die Rolle dieses Boten ist außerordentlich wichtig und verlangt mehr als jede andere ausdrucksvollen Vortrag der Worte. Könnte ich doch hier lebendig zeichnen, wie diese Partie von Herrn Antonio Brandi, auch *il Brandino* genannt (den Se. Hoheit ebenfalls gelegentlich der Hochzeitsfeier berufen), gesungen wurde! Ich gebe davon keine genauere Nachricht; er führte sie so vollendet aus, daß man etwas Besseres nicht denken kann. Seine Stimme ist ein ausgezeichneter Kontraalt, seine Aussprache und seine Anmuth beim Gesang gleich bewundernswerth; aber er ließ nicht nur die Worte gut hören, sondern erregte auch durch Gesten und Bewegungen ein unsagbares Entzücken in den

Gemüthern der Zuhörer. Der folgende Chor, der den Verlust der *Dafne* beklagt, ist leicht zu verstehen. Bei dem zweistimmigen Gesang *Sparse più non vedren di quel finero* wird eine große Wirkung hervorgebracht werden, wenn dabei Einer den Andern ansieht. In dem Chor *Dove dove è'l bel viso* erregt eine dem Chor gemäße Bewegung an der Stelle, wo sie alle zusammen singen *Piangete Ninfe, e con voi pianga Amore* nicht geringes Wohlgefallen. Die folgende Klagescene Apollo's muß mit möglichst großem Affekt gesungen werden, doch behalte sich der Sänger für gewisse besondere Stellen immer noch einen gesteigerten Gefühlsausdruck vor. Wenn Apollo *Faran ghirlanda le tue fronde, e i rami* singt, bekränze er sein Haupt mit einem Zweige des Lorbeerbaums, um welchen er sein Klagelied gesungen. Da dies aber etwas Schwierigkeit darbieten wird, so nehme man zwei gleiche Zweige von halber Armeslänge, verknüpfe die Spitzen und halte die Enden mit der Hand so zusammen, daß sie nur ein Zweig zu sein scheinen. Bei der Bekränzung nehme man die Zweige wieder auseinander, lege sie auf das Haupt und verbinde die Enden miteinander. Diese an sich geringfügige Einzelheit ist wichtiger als man glauben mag; sie erscheint leicht, ist aber doch schwierig auszuführen. Man hat sogar deshalb diese Bekränzung bei der Aufführung oft weggelassen, da man sie nicht gut bewerkstelligen konnte, und weil ein großer Zweig in der Hand Apollo's schlecht aussieht und schwer kranzförmig zu biegen ist, während ein kleiner nicht ausreicht. Diese Schwierigkeiten wurden in sinniger Weise von Herrn Cosimo del Bianco überwunden, einem für scenische Apparate, Kostüme und ähnliche Dinge höchst erfindungsreichen Manne. An der Stelle *Non curi la mia pianta, ò fiamma, ò gelo*, wo Apollo die Lyra an die Brust nimmt (was in anmuthiger Weise geschehen muß), ist es nothwendig, von der Lyra Apollo's eine ungewöhnliche Musik erklingen zu lassen. Deshalb mögen sich vier Violaspieler (gleichviel ob mit Arm- oder Knieviolen) nach einem der nächsten Bühnenausgänge begeben, von wo sie wohl Apollo sehen, aber nicht vom Publikum erblickt werden können; sobald nun Apollo den Bogen auf die Lyra setzt, spielen sie die drei vorgeschriebenen Noten[1], doch mit gleichzeitiger Bogenführung, wie

1 

mit einem Strich. Diese Täuschung kann, außer von Sachkennern, von Niemandem bemerkt werden und bringt nicht geringes Wohlgefallen hervor. Es bleibt mir nur noch die Erklärung übrig (um das Lob, das Andern gebührt, nicht für mich in Anspruch zu nehmen und mich nicht mit fremden Federn zu schmücken), daß die Gesänge zu der Ottave *Chi da lacci d'Amor vive disciolto*, zu den Worten *Pur giacque estinto al fine* (von Apollo nach der Tödtung des Drachen gesungen) und ferner zu der letzten Scene *Un guardo, un guardo appena*, endlich zu *Non chiami mille volte il tuo bel nome* — Gesänge, welche unter den meinigen wie Sterne glänzen, — von einem unserer ersten Akademiker herrühren, einem großen Beschützer und Kenner der Musik. Nehmt nun, freundliche Leser, diese meine Erklärung nicht als solche eines Lehrmeisters hin, der den Anspruch erhebt, Euch zu unterrichten (eine solche Selbstgefälligkeit liegt mir fern), sondern als Arbeit eines Mannes, der seine Aufmerksamkeit auf jede bei der Aufführung dieses Stückes zu beachtende Einzelheit gerichtet hat, und zwar nur deßhalb, damit Ihr mit weniger Mühe zu jener Vollendung gelangen könnt, welche die Darstellung ähnlicher Werke erfordert. Lebt wohl!«

Die Frage nun, wann und wo Gagliano's *Dafne* nach den ersten Aufführungen in Mantua wiederholt worden, kann aus Mangel an sicheren Nachweisen nicht genügend beantwortet werden. Es fehlen zu einer solchen Bestimmung nicht nur archivalische Dokumente, sondern auch diejenigen Anhaltspunkte, die für die Operngeschichte der nachfolgenden Zeit so zuverlässiges und darum so schätzbares Material bieten. Ich meine die verschiedenen Textausgaben. Wir begegnen zwar schon bei den frühesten Operndarstellungen (so bei der Peri'schen *Euridice* (1600), des Monteverdi'schen *Orfeo* (1607)) der Sitte, dem Zuhörer gedruckte Textbücher in die Hand zu geben und ihm so das Verständniß der gesungenen Worte erleichtern zu helfen, doch fand dieser Brauch damals noch nicht die allgemeine Anwendung, zu der er später gelangte. Die *Dafne*-Dichtung wurde z. B. für die mantuanische Aufführung nicht gedruckt. Die einzige, mir bekannte ältere Textausgabe dieser Oper ist die vom Jahre 1600[1], welche für die Musik Peri's oder Caccini's bestimmt gewesen sein mag. Dennoch aber darf man annehmen, daß Gagliano's *Dafne*

[1] *La Dafne d'Ottavio Rinuccini rappresentata alla Serenissima Granduchessa di Toscana dal Sig. Jacopo Corsi. Firenze, Marescotti, 1600.* — In neueren Ausgaben befindet sie sich (zugleich mit der *Euridice* und *Arianna*) in den *Drammi musicali di Ottavio Rinuccini, Livorno, Masi e Compagno 1802* und endlich (allein, ohne die beiden andern Opern) in einer Ausgabe *Firenze, stamperia di Borgognissanti, 1810.*

auch noch anderwärts als in Mantua auf die Bühne gekommen ist. Wenigstens von Florenz läßt sich dies mit Sicherheit behaupten. Die dortige *Bibl. nazionale* bewahrt nämlich ein Exemplar des *Dafne*-Druckes, in welchem zu sämtlichen Solopartien die Namen von Sängern und Sängerinnen angegeben sind. Da nun diese Zusätze von einer Hand aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts herrühren, und die angeführten Namen gleichzeitige, am florentiner Hofe besoldet gewesene Künstler bezeichnen [1], so unterliegt es keinem Zweifel, daß die Oper auch in der toskanischen Hauptstadt gespielt worden ist. Vielleicht im Karneval von 1610; denn im Januar desselben Jahres hatte Rinuccini seine *Dafne*-Dichtung von Neuem umgearbeitet und für eine abermalige Aufführung vorbereitet [2].

Gagliano hatte am Schlusse seiner Vorrede zur *Dafne* selbst bekannt, daß einige der Gesänge »von einem der ersten Akademiker [der *Elevati*] und großem Beschützer und Kenner der Musik« komponirt worden seien, und daß dieselben unter den seinigen »wie glänzende Sterne« hervorleuchten. Es handelt sich um das von *Amore* gesungene *Chi da lacci d'Amor vive disciolto* [3] und um drei zur *Apollo*-Partie gehörige Gesänge: *Pur giacque estinto al fine* [4], *Un guardo, un guardo appena* und *Non chiami mille volte il tuo bel nome* [5]. Der Verfasser dieser Kompositionen ist kein geringerer als der Protektor der *Elevati*, der Kardinal Ferdinand Gonzaga. Die Sitte damaliger Zeit erforderte es, wie wir wissen, bei der Veröffentlichung von Werken vornehmer Dilettanten die Namen derselben zu verschweigen und nicht dem großen Publikum bekannt zu geben. So war also in Gagliano's *Dafne*-Vorrede der Autor jener vier Gesänge nicht genannt worden; und wohl schwerlich hätten wir jemals seinen Namen erfahren, wenn er uns nicht durch noch vorhandene und aus dieser Zeit stammende Dokumente überliefert worden wäre. In einem an den Kardinal Ferdinand Gonzaga gerichteten Briefe [6] bittet Gagliano u. A. um eine Abschrift der Arie *Chi da lacci d'Amor*,

---

[1] *Pastori del Coro: Domenico Poggi (tenore), P. Piero. — Ninfe del Coro: Tonina, Cecchina* [Francesca Caccini]. — *Pastore: messer Adamo (basso). — Apollo: l'Ilarioni. — Venere: Marghita* [Basile?]. — *Amore* [und Dafne]: *Tonina. — Nunzio: il Brandino* [Antonio Brandi].

[2] — *il Sig. Ottavio fa il balletto e rifà la Dafne sua comedia antica* ... Brief Cosimo Baroncelli's (aus Florenz, vom 25. Januar 1610). Orig. im *Arch. Gonzaga* zu Mantua, s. Davari, l. c. S. 15.

[3] s. S. 19 der Partitur, im Livorneser Textbuche Vers 151.

[4] In der Partitur auf S. 11 befindlich, in obiger Textausgabe Vers 56.

[5] Die beiden letzten Nummern s. auf S. 48 der Partitur, im Livorneser Libretto fehlen beide.

[6] Vom 15. Juli 1608, s. Dok. 9.

»eine Arie«, wie er hinzufügt, »die von Vielen sehnsüchtig gewünscht, und die — ich schwöre es — von jedem Sänger mit großem Vergnügen gesungen wird.« Schon im April 1608 war Peri im Besitz derselben Kompositionen. »Unendlichen Dank sage ich Ew. Excellenz,« so schreibt er dem Kardinal[1], »für die Übersendung der beiden herrlichen Gesänge. Die Arie Apollo's [*Pur giacque estinto al fine*] ist außerordentlich eindrucksvoll und schön und ganz nach meinem Geschmack; diejenige [Amor's] aber: *Chi da lacci d'Amor* ist so anmuthig, daß sie die meinige ganz vergessen gemacht hat.«

Wie viel oder wie wenig an diesem Lobe Ferdinand's eigenes Verdienst gewesen ist, mag hier ununtersucht bleiben. Gewiß ist, daß der Kardinal nicht allein ein leidenschaftlicher Musikfreund gewesen, sondern sich auch seit früher Jugend eifrig mit der Musik beschäftigt hat. Seine Kompositionsversuche schickte er oft an Gagliano zur Durchsicht und Verbesserung. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß unser Meister bei der Beurtheilung der Kompositionen seines fürstlichen Gönners durchaus unabhängig verfuhr und freimüthig Fehler und Mängel aufdeckte. Mit einem Wort, Gagliano war kein Schmeichler, der gegen seine Überzeugung Dinge pries, die eines Lobes nicht würdig waren. So schreibt er einmal dem Kardinal über ein von diesem in Musik gesetztes Sonett, daß darin das Zeitmaß nicht gut beobachtet sei, und sendet ihm dasselbe kurze Zeit darauf »unter eine bessere Mensur gebracht« wieder zurück[2]. Während sich Ferdinand in Rom aufhielt (seit Ende 1608), wird der Leiter seiner kleinen Privatkapelle, Santi Orlandi, seine musikalischen Neigungen unterstützt haben. Später, im Jahre 1612, als Orlandi als Kapellmeister nach Mantua berufen wurde, nahm Ferdinand Unterricht bei Felice Anerio[3], doch nur für kurze Zeit, denn um Weihnachten 1612 verließ er Rom und bestieg, nach Ablegung des Purpurs, den mantuanischen Thron.

---

[1] In seinem Briefe vom 28. April 1608: *Rendo infinite gratie a V. Ecc. Illma. e Rev^ma^. dell' arie che m'ha mandato tutte due bellissime, e l'aria di Apollo è molto affettuosa e bella, et è secondo il mio gusto, e le giuro in verità che quella: chi da lacci d'Amor, mi è parsa tanto vagha e nuova che mi ha fatto sdimenticar la mia, che pur ci havevo dentro qualche affetto, sendomi stata più volte assai commendata: ma spogliato d'interesse, giudico e confesso, esser questa di V. Ecc. Illma. assai più bella. L'ho fatte sentire al Sig^r^. Cini, al figliuolo della Sig^ra^. Vittoria* [Archilei], *et ad altri amici miei con molta lor meraviglia, et in particolare al Signorini marito della Sig^ra^. Francesca* [Caccini] . . . Orig. im *Arch. Gonzaga.* Vergl. Davari, l. c. S. 105.

[2] Siehe Gagliano's Briefe v. 29. Juli und 5. August 1608, Dok. 11 u. 12.

[3] — *hò gusto grande in sentire che Ella sia sotto la disciplina del Sig^r^. Felice Anerio* . . . Brief Santi Orlandi's (an den Kard. Ferdinand Gonzaga) vom 10. Sept. 1612. Orig. im *Arch. Gonzaga* in Mantua.

Schon oben ist darauf hingewiesen worden, daß sich im Jahre 1608 Gagliano's Korrespondenz mit diesem kunstverständigen Fürsten zu einer besonders lebhaften entwickelt habe. Aus Gagliano's derzeitigen Briefen seien hier noch einzelne Stellen kurz angedeutet, die im Verlaufe der bisherigen Darstellung noch nicht Raum gefunden haben. Wer sich für die Geschichte des Instrumentenbaues interessirt, wird in den Dokumenten 6—11 und 22—27 sehr beachtenswerthe Angaben über den florentiner Orgel- und Klavierbaumeister Vincenzo Bolcione[1] finden. Kardinal Ferdinand hatte bei dem Genannten ein von der gewöhnlichen Art abweichendes Cembalo bestellt und Gagliano beauftragt, ihm von Zeit zu Zeit über den jeweiligen Zustand des zu bauenden Instruments Rechenschaft zu geben. Meister Bolcione's Versuche schildert Gagliano in höchst lehrreicher Weise. Nebenbei erfahren wir auch den Preis, der damals für ein solches Instrument gezahlt wurde (Dok. 7), und u. A. auch die bemerkenswerthe Thatsache, daß zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Normaltonhöhe in Florenz — »Kammerton« würden wir heute sagen — um einen Ton höher als die in Rom war[2]. Daß Gagliano mit seinen Briefen an den Kardinal, als den Protektor der *Accademia degl' Elevati*, oft auch Kompositionen von sich oder andern Mitgliedern der Akademie übersandte, braucht wohl kaum besonders bemerkt zu werden. Neu dürfte die uns durch Dokument 14 überlieferte Nachricht sein, daß Ferdinand im September 1608 mit der Dichtung einer Oper beschäftigt war. Gagliano hatte davon Kenntniß erhalten und den Kardinal gebeten, ihm die Komposition des neuen Stückes zu übertragen. Die Angelegenheit muß sich aber zerschlagen haben; denn in keinem der nachfolgenden Briefe wird ihrer wieder Erwähnung gethan.

Unterdessen bot sich Gagliano eine neue Gelegenheit, sein Kompositionstalent zu bewähren. Im September 1608 hatte sich Prinz Cosimo, der älteste Sohn des Großherzogs Ferdinand von Toskana, mit Maria Magdalena von Österreich, der Tochter des Erzherzogs Karl, vermählt. Für die Ankunft des fürstlichen Paares in

---

[1] Gagliano nennt ihn immer nur *Maestro Vincenzio;* daß damit nur Bolcione gemeint sein kann, geht aus einem Briefe Gio. Jacomo Maggio's, eines Agenten des Kardinals Ferdinand, hervor (Dok. 22). In der Familie Bolcione's wurde die Instrumentenbaukunst durch mehrere Generationen gepflegt. Vincenzo's Sohn, Stefano, ebenso dessen Sohn, Antonio, waren gleichfalls tüchtige Instrumentenbauer. Vergl. Leto Puliti: *Della vita del Serenissimo Ferdinando dei Medici Granprincipe di Toscana e della origine del Pianoforte.* (*Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, 1874.* S. 168.)

[2] — *in Roma si canta un tono più basso di quà* . . . Siehe Gagliano's Brief aus Florenz, vom 6. Oktober 1612 datirt. Vergl. Dok. 26.

Florenz, die gegen Mitte des Oktober erfolgen sollte, wurden Festlichkeiten aller Art geplant und mit Eifer vorbereitet. Es darf vorausgesetzt werden, daß man sich nach Kräften bemühte, der großartigen mantuanischen Vermählungsfeier, die noch in Aller Erinnerung war, in keiner Weise nachzustehen, daß man vielmehr Alles aufbot, mit jener erfolgreich wetteifern zu können. Durch eine ausführliche Beschreibung[1] sind wir nun in der Lage, uns von den florentiner Hochzeitsfesten eine deutliche Vorstellung machen zu können. Leider aber entspricht die Beschreibung nicht unsern Wünschen: Mit großer Umständlichkeit ist dort das äußere Festgewand geschildert, das Florenz zu Ehren der Neuvermählten angelegt hatte, des Langen und Breiten sind die an den Frontseiten der öffentlichen Gebäude angebrachten Inschriften wiedergegeben, auch der pomphaften Ausschmückungen innerhalb der Kirchen ist mit vielen erklärenden Worten gedacht worden — über die musikalischen Aufführungen aber hat der Berichterstatter gänzlich geschwiegen! Wir erfahren wohl die Texte einzelner Festgesänge, auch daß während der feierlichen Messe in S. Lorenzo eine besonders prächtige Musik die weihevolle Stimmung der Anwesenden erhöht habe (S. 33), daß ferner Michelangelo Buonarroti's *Giudizio di Paride* mit glanzvollen Intermedien und endlich Francesco Cini's *Della Notte d'Amore* und desselben Dichters *Argonautica* zur Darstellung gebracht worden waren — kein Wort aber über die doch überall thätig gewesenen Komponisten und ausführenden Musiker! Es ist mir deßhalb unmöglich, über Gagliano's Antheilnahme an den Festmusiken etwas Sicheres anzugeben. Seine Mitwirkung steht aber außer allem Zweifel: wenn nicht an den musikalischen Aufführungen zu den oben erwähnten Intermedien, so doch sicher an der Festmesse in S. Lorenzo. Höchst wahrscheinlich hatte er diese auch selbst komponirt; denn schon im September 1608 war der ehrwürdige Kapellmeister Luca Bati, Gagliano's alter Lehrer, von einer seine Kräfte aufreibenden Krankheit befallen, die ihn zu einer solchen Arbeit untauglich machen mußte. Die Hauptthätigkeit an dem musikalischen Theile der kirchlichen Feier wird also dem Vertreter Bati's, unserm Gagliano, zugefallen sein. Übrigens sagt dieser selbst in seinem Briefe vom 30. September 1608, daß die bevorstehenden Hochzeitsfeste ihm schwere Verpflichtungen auferlegt hätten[2].

[1] *Descrizione delle feste fatte nelle Reali Nozze de' S^mi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria. In Firenze, appresso i Giunti, 1608.*

[2] — *per difetto degli oblighi gravi che mi trovo, ma fatto le nozze starò all' ordine* . . . s. Dok. 14.

Die florentiner Vermählungsfeier soll aber, wenn wir dem Zeugnisse des Sängers Francesco Campagnolo glauben dürfen, der mantuanischen bedeutend nachgestanden haben, wenigstens was die Musikaufführungen betrifft. Campagnolo berichtet nämlich dem Kardinal Ferdinand Gonzaga [1], daß der größte Theil der mit Musik verbundenen Feste sehr schlecht ausgefallen und mit unendlich vielen Mängeln behaftet gewesen sei. Er beruft sich zur Bestätigung seines ungünstigen Urtheils auf Gagliano, als einen Mann von großem Ansehen, der gewiß seine Ausstellungen als wohl begründete anerkennen werde. Das schlechte Resultat sei übrigens der unfähigen Oberleitung und Bosheit *(perfidia)* der betheiligten Musiker zuzuschreiben.

Im Oktober 1608 war Luca Bati seinem Leiden erlegen [2]. Durch seinen Tod war das Kapellmeisteramt an S. Lorenzo und zugleich auch das von ihm inne gehabte Kanonikat erledigt worden. Es lag nun in der Absicht des Kapitels, beide Stellen einer Person zu übertragen [3], um durch die Vereinigung der Einkünfte eine möglichst tüchtige Kraft für den Kirchendienst zu gewinnen und dauernd zu erhalten. Der für den freigewordenen Kapellmeisterposten zu erwählende Musiker mußte also auch fähig sein, die ihm zugedachte geistliche Würde zu bekleiden. Die Wahl fiel auf Gagliano. Im November 1608 [4] erhielt er das Kapellmeisteramt und am 26. Januar 1609 [5] die unter dem Titel *SS. Cosimo e Damiano* bestehende Kanonikatspfründe. Damit hatte Gagliano das seit langer Zeit ersehnte Ziel seiner Wünsche, eine gesicherte Lebensstellung, erreicht.

---

[1] In einem Briefe vom 31. Okt. 1608: — *V. S. Illma. et Rev^{ma}. mi comanda ch'io le dia conto di queste musiche, io non vorrei per avventura parer huomo maligno, tuttavia sapendo che è per venire costà Marco, tanto servitore suo, et huomo di credito, che le farà fede di quanto le scrivo, a me sono parse molto brutte la maggior parte di loro, con molti ed infiniti diffetti, quali scoprirò poi a bocca a V. S. Ill., nè l'istesso Mes^{r}. Marco mi lascirà mentire, et questo veramente è proceduto da un mal governo et mera perfidia d'huomini piuttosto vitiosi che virtuosi* . . . Vergl. Davari, l. c. S. 17.

[2] s. Dok. 15. Sein im Kapitelsaale von S. Lorenzo befindliches Bild trägt die Unterschrift: *Lucas de Batis Ser. Magni Ducis Etruriae Musicorum Praefectus Marci de Gagliano Magister Ecclesiae huius Canonicus Ob. Anno MDCVIII.*

[3] Vergl. Dok. 15.

[4] s. Dok. 16.

[5] Nach dem *Campione dei Benefizii Canonicali: 1609, VII. Kalendas Februarii.*

(Fortsetzung u. Schluß im nächsten Heft.)

Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter.

Von

Philipp Spitta.

I.

Die Lehren der mittelalterlichen Musiktheoretiker unter sich in Zusammenhang zu bringen, ist eine der vielen wichtigen Aufgaben, welche der Musikwissenschaft unserer Zeit gestellt sind. Ihre Lösung läßt sich nur herbeiführen bei eindringendem Verständniß der einzelnen Schriften, und dieses wiederum ist nicht anders als auf Grund kritischer Durcharbeitung des auf uns gekommenen handschriftlichen Materiales möglich. Es ist unnöthig zu sagen, daß in beiden Beziehungen noch die Hauptarbeit zu thun bleibt. Aber es wäre reiner Undank, wollte man den Männern, welche muthig in die mittelalterliche Wildniß vorandringen, dieses nicht als dauerndes Verdienst anrechnen. Ich denke hier vor allen an Wilhelm Brambach in Karlsruhe, welcher seit einer Reihe von Jahren durch planmäßig weitergeführte Forschungen den Weg zu bahnen sucht. Auf seine, 1881 erschienene Schrift »Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter« folgte 1883 »Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüthe der Reichenauer Sängerschule« und 1884 eine Neuausgabe der *Musica* des Hermannus Contractus. Ihm hat sich Hans Müller angeschlossen mit der »Musik Wilhelms von Hirschau« (1883) und namentlich der vorzüglichen Untersuchung »Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik« (1884). Im vergangenen Jahre hat dann Brambach mit einer Arbeit über die Reichenauer Sängerschule[1] abermals einen Schritt vorwärts

[1] Die Reichenauer Sängerschule. Beiträge zur Geschichte der Gelehrsamkeit und zur Kenntniß mittelalterlicher Musikhandschriften. In »Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen. II«. Leipzig, Harrassowitz, 1888. — An dieser

gethan. Auch sie zeugt wieder von gründlichem Quellenstudium und gereifter Sachkunde. Sie würde eine Besprechung in dieser Zeitschrift voll verdienen. Aber Brambach verfolgt mit all den genannten Schriften nicht sowohl den Zweck, ein Gebiet erschöpfend zu behandeln, als vielmehr fest zu umgränzen. Ich glaube daher, es ist ersprießlicher und auch dem Sinne des Verfassers am gemäßesten, wenn ich an seine Untersuchungen hier eine eigne anknüpfe, die innerhalb der von ihm gezogenen Grundrißlinien der Beantwortung einer wichtigen Einzelfrage nachgeht.

Die um 1050 verfaßte *Musica* des Hermannus bildet die Spitze der Bestrebungen, durch welche die Benedictiner-Mönche auf der Reichenau die Choralmusik ihrer Zeit in ein System zu bringen und lehrhafter zu machen suchten[1]. Hermanns System ist scharf durchdacht, mit strenger Folgerichtigkeit entwickelt und nicht ohne Anmuth dargestellt; von allen Musikschriftstellern des 10. und 11. Jahrhunderts ist er gewiß der am feinsten gebildete. Dennoch hat es eine nennenswerthe Wirkung nicht ausgeübt. Die theoretische Spekulation erscheint in ihm zu sehr als Selbstzweck: ein kunstvoll errichtetes Gebäude, aber zu eng, um der lebendigen Kunst als Wohnstätte zu dienen. Der namenlose Verfasser der *Musica enchiriadis*[2], der Hermanns scharfe Kritik ob der vermeintlichen Unvollkommenheit seines Systems hervorrief, und den dieser unwiderleglich abgethan zu haben glaubte, hat seinen Kritiker im Erfolg bei der Mit- und Nachwelt dennoch gänzlich ausgestochen. Denn ihm war es nicht sowohl um die abstrakte Theorie zu thun; er suchte engen Anschluß an die Praxis und ließ sich einige Unzulänglichkeiten in der systematischen Durchbildung um so weniger leid sein, als er Gewandtheit genug besaß, sie praktisch unschädlich zu machen. Die Entstehung der *Musica enchiriadis* dürfte um 970 fallen; ihr Verfasser war sicherlich längst todt, als Hermann seine Abhandlung niederschrieb. Aber die Lehre jenes Theoretikers wirkte weiter, kraft ihrer genialen Ursprünglichkeit, und nur hieraus erklärt sich

---

Stelle sei auch erwähnt desselben Verfassers »Psalterium. Bibliographischer Versuch über die liturgischen Bücher des christlichen Abendlandes«. Berlin, A. Asher & Co. 1887; eine werthvolle Hülfsschrift zur Geschichte der mittelalterlichen Liturgien und somit auch zur Geschichte der Musik.

[1] Ich weiß nicht, ob es schon ausgesprochen ist, daß vor dem Jahre 1048 die *Musica* Hermanns nicht wohl verfaßt sein kann. Denn er polemisirt in ihr mehrfach gegen den Reichenauer Abt Berno, und es ist nicht glaublich, daß er solches zu dessen Lebzeiten unternommen haben sollte. 1048 starb Berno.

[2] Daß dieser nicht Hucbald gewesen sein kann, wie man seit Gerberts Ausgabe allgemein annahm, hat Hans Müller überzeugend nachgewiesen.

die Heftigkeit des Widerspruchs, welchen der sonst so milde Hermann gegen sie richtete.

Ich möchte nun versuchen, den Streitpunkt klar zu legen, um welchen es sich hier handelt. Es wird dabei dreierlei zu beachten sein: einmal die Stellen aus dem Tractat Hermanns, in welchen er auf die *Musica enchiriadis* Bezug zu nehmen scheint, ferner die mit- und nachlebenden Schriftsteller, welche sich von der Theorie des Namenlosen berührt zeigen, vor allem aber diese Theorie selbst. Denn es ist bis heute keineswegs klar gestellt, wie sie zu verstehen sei. Es handelt sich hauptsächlich um die zu Grunde gelegte Tonreihe. Gerbert, welcher den Tractat zum ersten Male zum Druck brachte[1], hat zugleich eine Deutung der Tonzeichen versucht, welche man sich für lange Zeit hat gefallen lassen. Utto Kornmüller stellte eine neue Erklärung auf und suchte sie zu begründen[2]. Raymund Schlecht war in seiner Übersetzung und Erklärung der *Musica enchiriadis* bei Gerberts Deutung stehen geblieben[3], wurde aber durch Kornmüller auf ihre Bedenklichkeit hingewiesen, und versuchte zwischen beiden einen Mittelweg zu finden[4]. Nach meiner Meinung ist von keinem jener drei das Richtige getroffen. Während indessen, wie mir scheint, Gerbert und Kornmüller den Weg völlig verfehlt haben, ist Schlecht wenigstens theilweise den Absichten des Verfassers gerecht geworden. Freilich nicht durch methodische Interpretation, sondern durch bloßes Rathen und Experimentiren mit zwei verschiedenen Tonsystemen, von denen er je nach Bedürfniß bald dieses bald jenes anwendet, um endlich zu gestehen, daß sie beide nicht ausreichen und noch ein drittes eingeschaltet werden müsse. Hätte er Recht, so würde damit der Befähigung des alten Meisters das denkbar schlechteste Zeugniß ausgestellt. Daß jemand ein Lehrbuch schreibt, in demselben von drei verschiedenen Grundanschauungen ausgeht und es dem Lernenden überläßt, welche der drei er in jedem einzelnen Falle als die maßgebende anzusehen hat — ein solcher Unverstand dürfte in der gesamten pädagogischen Litteratur nicht wieder vorkommen.

---

[1] *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum.* Tom. I, pag. 152 ff.

[2] Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig, Rieter-Biedermann. Jahrgang 1880. S. 433 ff.

[3] Monatshefte für Musikgeschichte. Jahrgang 1874, S. 163 ff. Jahrgang 1875, S. 1 ff. — Ebenso Hugo Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1878. S. 111.

[4] Monatshefte für Musikgeschichte. Jahrgang 1876, S. 89 ff.

II.

Wie man weiß, wird in der *Musica enchiriadis* eine Tonschrift angewandt, welche größtentheils aus dem Zeichen des griechischen *Spiritus asper* (*προςῳδία δασεῖα*) abgeleitet sein soll, und die man immerhin Dasia-Notirung nennen kann. Indem oben an dieses Zeichen ein nach links geneigtes *S* angefügt wurde, ergab sich eine dem *F* ähnliche Figur, die den ersten Finalton (*D*) bedeuten sollte[1]. Für den zweiten und vierten Ton (*E* und *G*) erscheint dies Zeichen am Kopfende etwas verändert, während der dritte Ton (*F*), um den Halbtonschritt hervorzuheben, ein andersartiges Merkmal erhielt: ein nach rechts geneigtes *I*. Nach Maßgabe des solchergestalt anschaulich gemachten Tetrachords der *finales* wurde zunächst das der *graves* gebildet: wie dort von links nach rechts, schreibt man hier von rechts nach links. Nur der Halbton erhält wieder seine besondere Marke in einem geneigten *N*. Die nach der Höhe hin an die *finales* sich anschließenden Tetrachorde der *superiores* und *excellentes* wiederholen alsdann die gesamte Zeichenreihe, nur daß sie auf den Kopf gestellt und, da die Umkehrung des *I* kein neues Zeichen ergiebt, statt seiner ein durchstrichenes *I* eingesetzt ist[2]. Für den Rest der Tonreihe werden die ersten beiden Zeichen des Finaltetrachords in horizontaler Lage benutzt. Darnach stellt sich uns folgende Zeichenreihe dar:

graves | *finales* | *superiores* | *excellentes* | *remanentes*

Wir kennen von Anfang her nur die Bedeutung der *finales:* sie zeigen *D E F G* (unser *d e f g*) an. Welche Töne sind unter den andern zu verstehen? Folgende Bestimmungsmittel giebt uns der Verfasser selbst an die Hand.

---

[1] Es ist nicht nöthig, die Ansicht von Ambros (Gesch. d. Musik II, S. 130) gänzlich abzuweisen, daß der Notation der *Musica enchiriadis* ein *F* zu Grunde gelegt sei. Die Annahme läßt sich, wie man sieht, mit der Ableitung aus der Dasia ganz wohl vereinigen, und daß bei Erfindung der Zeichen von den Finaltönen ausgegangen wurde, ist augenscheinlich.

[2] In der Beschreibung der Zeichenreihe, welche der Text giebt, ist ein Fehler. Dort steht (S. 153, Sp. 1, Cap. II): *Superiores demissi capita finales. Excellentes demissi capita graves,* während es im ersten Satze *graves,* im zweiten *finales* heißen muß. Richtiger dagegen sagen die Scholien (S. 181, Sp. 2): *Superiores gyratis in jusum finalibus; Excellentes gyratis in jusum gravibus.* D. h. die Zeichen werden nicht nur köpflings gestellt, sondern auch umgedreht; letzterer Begriff liegt in *gyratis.* Der Fehler ist, wenn er nicht vom Verfasser herrührt, jedenfalls alt, denn schon der codex Palatinus (X./XI. Jahrh.) hat ihn.

1) Sein System besteht aus 18 Tönen, aus diesen werden vier Tetrachorde und ein halbes gebildet. Er sagt (S. 152 f.): *ratio disciplinae in decem et octo sonis sibi speculationem posuit, ubi quater quatuor continentur, et insuper duo;* und ferner (S. 181, Sp. 2): *Decem et octo sonis notas ponimus, id est tetrachordis quatuor, et dimidio tetrachordo.* Hieraus geht hervor, daß die Tetrachorde sämtlich getrennt gedacht sind, denn nur so kommen 18 Töne heraus. Wollte man das erste und zweite, und das dritte und vierte Tetrachord zusammenhängen, wie Kornmüller thut, so bekäme man nicht 18 Töne, sondern 16. Außerdem lesen wir, daß innerhalb des Tonsystems jeder einzelne Ton des tiefsten Tetrachords seine Doppeloktave hat[1]. Auch dies ist nur bei 18 Tönen möglich.
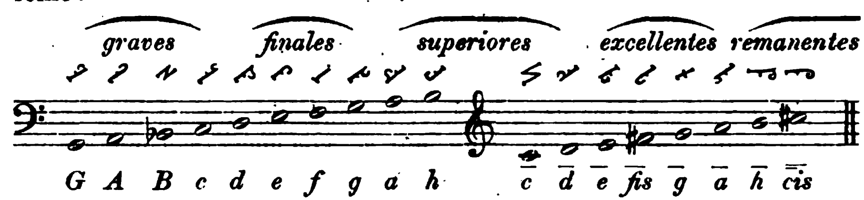
2) Alle Tetrachorde des Systems sind gleicher Gattung (*ejusdem conditionis*), wie schon in den ersten Zeilen des Traktats hervorgehoben und später bei jeder passenden Gelegenheit eingeschärft wird. Da nun vom Final-Tetrachord ausgegangen wird, so besteht das System aus lauter Tetrachorden erster Gattung, bei welcher der Halbton in der Mitte liegt. Die Erklärung Gerberts und anderer erfüllt diese Forderung nicht, da bei ihnen Tetrachorde aller drei Gattungen im Aufbau erscheinen.

3) Der Verfasser sagt, daß sein System mit dem fünften Tone unterhalb des tiefsten Finaltones beginne, und führt dies für die einzelnen Kirchentonarten aus (S. 153 f.): *simplex et legitimus cantus non descendit, quam usque ad sonum quintum a finali suo. In primo duntaxat modo et secundo ab* ꟼ *archoo vel proto finali usque in eundem gravem* ꝑ u. s. w. Also ist zwischen ꝑ und ꟼ der Abstand einer Quinte. Dazu, wenn jemandem dies noch nicht klar genug sein sollte, (S. 161): *secundum quaternas et quaternas sequentes descriptiunculas, si quid cecineris, idem consonanter quinta regione respondet, quod proprium est diapente.* Und weiter an anderer Stelle (S. 177) vergleicht der Verfasser die 4 Tetrachordtöne mit den 4 Farben roth, grün, gelb, schwarz: wenn man diese Farben mehrfach neben einander aufreihe, so kehre an fünfter Stelle jedesmal dieselbe Farbe wieder; mit den Tetrachordtönen sei es ebenso.

---

[1] S. 153, Sp. 1: *Sunt omnes XVIII, quo videlicet singuli extremam suam symphoniam attingant, id est, quintum decimum sonum.* Daß nur das tiefste Tetrachord gemeint sein kann, liegt auf der Hand. Denn was für ein System würde das werden, in welchem z. B. auch von den *superiores* die Doppeloktave — einerlei ob nach oben oder nach unten — zu finden wäre? Vielleicht ist *graves* hinter *singuli* ausgefallen. Aber nöthig ist diese Annahme nicht, da die Töne virtuell in allen Tetrachorden dieselben sind; s. oben unter 2).

Diesen Bestimmungen folgend gewinnen wir nachstehende Tonreihe:



Nur diese Reihe kann entstehen. Will man sich nicht zu den Worten des Verfassers in Widerspruch setzen, so ist jede andere Möglichkeit ausgeschlossen.

Vor dem wunderlich undiatonischen Aussehen des Systems dürfte mancher beim ersten Anblick zurückschrecken. Das *synemmenon inferius* möchte er noch hingehen lassen, aber nun *fis*, und gar *cis*? Und wie sind die übermäßigen Oktaven *B* — *h*, *f* — *fis*, *c* — *cis* überhaupt nur denkbar?
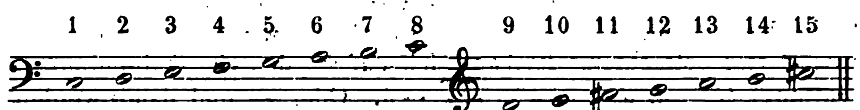
Was zunächst den letzten Punkt betrifft, so versäumt der Verfasser nicht, uns am Schluß der *Scholia Enchiriadis* selbst darüber aufzuklären und zu beruhigen. Die Stelle kann sogleich den Beweis erbringen, daß es ganz unmöglich ist, auf Grund eines anderen Systems, als des obigen, zur richtigen Einsicht in die Theorie der *Musica enchiriadis* zu gelangen. Gerbert hat sie gänzlich mißverstanden, wie seine Emendationsversuche beweisen, aber auch Kornmüller ihren Sinn weit verfehlt. Er will sie als Beleg seiner Behauptung verwenden, daß die Tetrachorde auf *d* und *d* zusammengehängt werden müßten, dürfte also nicht bemerkt haben, daß es hier einer völlig anderen Sache gilt. Außerdem entstellt er die richtige Überlieferung durch grundlose Konjektur und läßt den Schlußsatz aus, welcher die Hauptsache enthält. Um dem Leser ein eigenes Urtheil zu ermöglichen, muß ich ein größeres Stück der Stelle hier vollständig mittheilen.

Discipulus. *Quaero equidem, cum non aliud videatur ejusdem tropi modus, quam in eodem melo tonorum cum semitoniis idem ordo; cumque ejusdem ordinis positio per octavas non redeat regiones, quare voces octava regione distantes eodem tropo concordent?*

Magister. *Verum quidem est, quod quemadmodum quintae, ita nonae sit regionis potius quam octavae, in eadem sonorum constitutione eamdem positionem referre: ut sicut primus ac secundus tono distinguitur, ita tonus sit inter nonum ac decimum sonum: sicut inter secundum ac tertium, ita inter decimum atque undecimum; semitonium autem sicut tertium et quartum, ita undecimum dividit et duodecimum. Sed*

sciendum, quod in hac maxima symphonia vox, quae ad vocem superior graviorque octavis locis accesserit, non sequitur sui loci ordinem, sed ejus, cui consonanter responderit. Nec enim consonantiam praestaret, si vel tonus in semitonium, vel semitonium e regione offenderet in tonum.

Der Erklärung ist einiges vorauszuschicken. Theoretiker des 10. Jahrhunderts, vielleicht auch schon älterer Zeit, hatten eine Regel zur Erkennung der Tonarten ersonnen: sie setzten dem (Final-) Tetrachord unten und oben einen Ton an, und entwickelten innerhalb dieser Sechstonreihe die den verschiedenen Tonarten eigenen Quarten- und Quintengattungen. Hermann hat die Regel systematisch ausgebildet: kann man unten einen Ganzton ansetzen und nach oben die erste Quintengattung konstruiren, so hat man die erste Kirchentonart (*D*), kann man einen Ganzton oben anfügen und nach unten hin die vierte Quintengattung bilden, so ist es die vierte Tonart (*G*); der zweite Kirchenton (*E*) erscheint, wenn nach unten eine große Terz angesetzt wird und nach oben die zweite Quartengattung liegt, der dritte (*F*), wenn nach oben die große Terz und nach unten die dritte Quartengattung entsteht[1]. In Folge dieser Regel, vielleicht auch noch anderer weiter zurückliegender Umstände, war man schon lange vor Guido und vor der Solmisation mit dem Hexachord *c* — *a* völlig vertraut. Auch der Verfasser der *Musica enchiriadis* läßt häufig in ihm seine Tonbeispiele sich entwickeln, und zwar ohne jede weitere Bemerkung, so daß man sieht, er operirt mit etwas Allbekanntem (S. 155, 175 ff., 203, 210 f.). Diese Tonreihe legt er, was Kornmüller nicht erkannt hat, auch für obige Stelle zu Grunde. Es wird das Verständniß des Folgenden erleichtern, wenn ich hier das Tonsystem von *c* ab noch einmal aufzeichne und zur schnelleren Auffindung der größeren Tonabstände mit Ziffern versehe.



Also, nachdem davon die Rede gewesen war, daß dieselben Tonarten in verschiedenen Lagen wieder zum Vorschein kämen, fragt der Schüler: »Wiederkehr der Tonart[2] scheint doch in nichts anderem

[1] Hermanni Contracti Musica. Ed. W. Brambach. pag. 19.
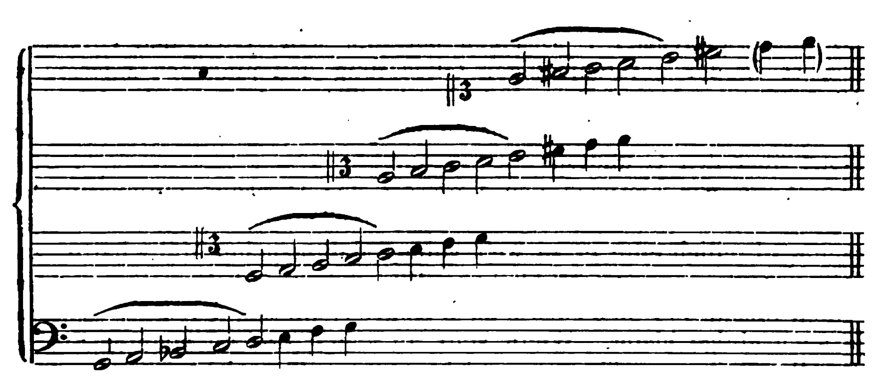
[2] *tropus*, auch *modus*; vgl. S. 159, Sp. 2. In der Verbindung *tropi modus* kann, wenn sie nicht nur eine Amplifikation ist, *modus* die Versetzung der Tonart auf eine andre Stufe, wodurch sie »modificirt« wird, bedeuten. Übrigens liegt der Begriff der Wiederkehr in *idem*.

zu bestehen, als darin, daß in der wiederauftretenden Tonreihe[1] dieselbe Anordnung der Ganz- und Halbtöne zu bemerken ist. Nun setzt aber dieselbe Anordnung nicht an achter sondern an neunter Stelle ein. Wie geben denn die Töne im Oktavabstande doch dieselbe Tonart wieder«? Hierauf erwiedert der Lehrer: »Allerdings; wie die fünfte, so hat auch nicht sowohl die achte, als vielmehr die neunte Stelle die Aufgabe, derselben Tonordnung als neuer Ansatzpunkt zu dienen. Wie der erste und zweite Ton [*c* und *d*] um einen Ganzton auseinander liegen, so auch der neunte und zehnte [*d̄* und *ē*]; wie der zweite und dritte [*d* und *e*], so der zehnte und elfte [*ē* und *fis*]; der Halbton aber trennt wie den dritten und vierten [*e* und *f*], so den elften und zwölften [*fis* und *ḡ*]. Aber man muß wissen: in diesem größten symphonischen Intervall folgt der Ton, welcher einem anderen Ton in der Höhe oder Tiefe an achter Stelle sich zugesellt, nicht der Ordnung seiner Stelle, sondern der Ordnung derjenigen Stelle, welcher er als Konsonanz entspricht. Denn er würde keine Konsonanz bilden, wenn ein Ganzton auf einen Halbton, oder ein Halbton auf einen ihm gegenüberstehenden Ganzton stieße«.

Diese Worte sind so klar, daß kaum etwas weiteres zu sagen wäre. Indessen da der Schüler noch genaueres zu wissen verlangt, wollen auch wir kurz angeben, was der Lehrer erläuternd hinzufügt. Wenn zu *f* der höhere Oktavton tritt, so stößt der Ganzton *ē*—*fis* gegen den Halbton *e*—*f*. In diesem Falle paßt sich ersterer dem letzteren an, d. h. *fis* erniedrigt sich zu *f̄*. Ebenso (führen wir weiter aus): wenn zu *B* der höhere Oktavton tritt, erniedrigt sich *h* zu *b*. Umgekehrt: wenn sich zu *h* die tiefere Oktave gesellt, erhöht sich *B* in *H*, und wiederum: tritt zu *c̄* die höhere Oktave, erniedrigt sich *cis* in *c*.

Haben wir dergestalt mit des Verfassers eigener Hülfe diesen Stein des Anstoßes hinweggeräumt, so können wir sein System schon ungestörter betrachten. Es baut sich auf aus den vier Quinten erster Gattung: *G* — *d*, *d* — *a*, *a* — *ē*, *ē* — *h̄*. Oder — und damit werden wir tiefer ins Wesen der Sache treffen — es ist aus einer mehrfachen Wiederholung der ersten Kirchentonart gebildet. Diese erscheint einmal in ihrer natürlichen Lage, außerdem aber auf die Stufen *G*, *a* und *ē* versetzt; da die beiden *remanentes* ausdrücklich als ein halbes Tetrachord bezeichnet werden, so kann man auch eine Versetzung auf *h̄* annehmen, doch ist dies für die Praxis gleichgültig.

[1] *melos* = *modulatio*. »*Modi vel tropi sunt species modulationum, ut protus autentus vel plagis*« u. s. w.; s. S. 159, Sp. 2.



Was bei diesem System auf den ersten Blick hervortritt, ist die grundlegende Bedeutung der Quinte. Die antike Theorie, nach welcher sowohl für die Theilung der Oktave, als auch für den Aufbau des ganzen Systems allein die Quarte maßgebend war, und welche auch im Mittelalter bisher, ja noch im 11. Jahrhundert herrschte, ist hier gänzlich aufgegeben. Aufgegeben, doch so daß man sieht, wie sie der Spekulation noch als Ausgangspunkt gedient hat. Denn äußerlich sind die Tetrachorde mit ihren 4 Tönen und mit 4 Zeichen beibehalten. Aber indem der Verfasser sie sämtlich trennte, erreichte er dasselbe als wenn er 4 Pentachorde zusammenhängte. Hat er schon hierdurch die für die Entwicklung der ganzen späteren Tonlehre entscheidende Bedeutung der Quinte unzweideutig hervorgehoben, so ist er darüber noch hinausgegangen, indem er auch die Quintverwandtschaft der Tonarten darthat. Wirklich bewegen wir uns von *G* — $\bar{h}$ durch ein Stück des Quintenzirkels. Die erste Kirchentonart ist nicht mehr eine unter vier gleichberechtigten, sondern sie ist die Grundtonart, innerhalb welcher die anderen drei als Neben-Oktavengattungen erscheinen. Wie von *G* aus auf jedem fünften oder neunten (oder dreizehnten) Ton dieselbe Grundtonart wiederkehrt, so von *A*, *B* und *c* aus in denselben Abständen der zweite, dritte und vierte Kirchenton[1]. Auf eine genaue Abgrenzung des Umfangs der Plagaltöne legt unser Meister kein Gewicht. Sie steigen nicht so weit in die Höhe, wie die authentischen, sagt er (Cap. X), und reichen in die Tiefe bis höchstens zur Quinte vom Grundton aus gerechnet. Sicher genügte er damit auch dem Bedürfniß der praktischen Musik besser, als jene Theoretiker, welche durch eine mißverstandene Stelle des Boëtius verführt, die Plagaltöne auf eine Quarte unter dem

---

[1] S. 212, Sp. 1: *Dixi plane et propter sesquialteram habitudinem per quintas regiones consonari symphoniam, et ejusdem modi tropum ob ejusdem ordinis positionem reverti.* Natürlich werden auch in in diesem Falle die Oktavtöne durch die Ordnung der Grundtöne bestimmt.

Grundton abgrenzten[1]. Dagegen bot ihm sein System den Vortheil, daß es in der quintenmäßigen Gliederung den praktisch zulässigen Umfang der authentischen und plagalen Töne wie von selbst hervortreten ließ. Denn dieser reichte wie eine Quinte unter, so eine None über den Grundton.

Wenn wir hiernach den Verfasser der *Musica enchiriadis* einen kühnen und bahnbrechenden Geist nennen, werden wir nicht zu viel sagen. Freilich eilte er so weit voraus, daß mancher Mühe hatte, zu folgen, andere ganz zurückblieben. Widerspruch erhob sich gegen die neuen Ideen, und man suchte nach Angriffspunkten, deren das System ja auch einige bietet. Wenn statt an achter erst an neunter Stelle dieselbe Reihe von Tönen — nicht nur von Tonzeichen, wie immer gesagt wird — wiederkehrt, so würde dadurch streng genommen zwar die Durchführung des Oktavenverhältnisses unmöglich gemacht. Allein wir sahen, wie der Verfasser diesen Übelstand praktisch eliminirt, und auch anderwärts hebt er hervor, daß es einen Unterschied machen könne, ob man die Töne in ihrer Aufeinanderfolge, also rein melodisch, oder im Zusammenklange, also symphonisch, betrachte[2]. Störender schon war es, daß seine Tonschrift sich gegen das Oktavenverhältniß sperrt. Bei der vollkommensten Konsonanz erwartet man Wiederkehr derselben, oder doch Eintritt eines ähnlichen korrespondirenden Zeichens. Das geschieht nicht; ohne jede Korresponsion erscheint gegen das erste Zeichen des unteren Tetrachordes das vierte des oberen. Werden Oktaven notirt, so entspricht das sichtbare Bild nicht dem inneren zwischen den beiden Tönen bestehenden Verhältniß; nur bei den Quinten ist dies der Fall. Man sehe das Musikbeispiel S. 166, wo von *G* bis $\bar{a}$ die Zeichenreihe der über einander geschichteten Tonstufen kontinuirlich weiter läuft[3]. Indessen auch hier weiß sich der findige Meister zu helfen. Da in ihrem Wesen alle Tetrachorde gleich sind — weshalb auch aus jedem beliebigen unter ihnen die acht Kirchentöne entwickelt werden können[4] — da

[1] Vgl. den späteren Zusatz in Berno's *Prologus in Tonarium* bei Gerbert, *Scriptores* II, S. 71, Sp. 2.
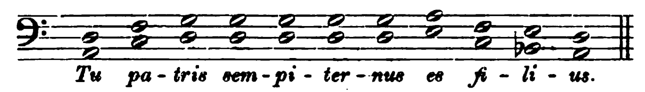
[2] S. 164, Sp. 1. *Attendenda quoque in hoc mira ratio, ut quamvis absolute canendo vel in ordine sonos rimando idem inveniuntur noni ad nonos, non octavi ad octavos, in symphonia tamen non modo diapason, quae octava incedit regione, sed et in bisdiapason* m u t a t i o n e m i r a b i l i *octavi et octavi idem sunt.*

[3] Zugleich ein Beispiel, wie die dissonirenden Oktaven sich unter einander korrigiren: zu *B*, dem zweiten Ton der tiefsten Stimme muß sich das *h* der *superiores* in *b* verwandeln und in demselben Zusammenklange das $\bar{fis}$ der *excellentes* sich dem *f* der *finales* anpassen. Vgl. S. 186 ff.

[4] *Horum (tetrachordorum) quatuor sonorum virtus octo modorum potestatem creat*, S. 152, Sp. 2; vgl. S. 156, Cap. VIII.

ferner eine Melodie den Umfang einer Oktave nicht übersteigt, so läßt sich in vielen Fällen mit den Zeichen von nur zwei Tetrachorden oder noch wenigeren auskommen. In solchen Fällen wendet er für die höhere Oktave dieselben Zeichen an, wie für die tiefere, und setzt beide Notate einfach übereinander: wird die tiefere Stimme von Männern, die höhere von Knaben gesungen, so verstand es sich von selbst, daß diese um eine Oktave höher intonirten, als jene. Er gewinnt hierdurch auch noch den Vortheil, daß er in jeder beliebigen Tonhöhe einsetzen kann, während die Tonhöhen doch einigermaßen feste sein mußten, wenn die Töne als Bestandtheile des vollständigen Systems erschienen[1].

Aus dem System der *Musica enchiriadis* sind die verminderten Quinten ausgeschieden, es enthält nur symphonische Quinten. Anders steht es mit den Quarten. Der Tritonus ist nicht nur vorhanden, sondern macht sich in gewissen Fällen sogar recht unangenehm bemerklich. Daher denn der Verfasser die Regel aufstellt, daß im Quarten-Organum die begleitende Stimme den *tritus*, d. h. den dritten Tetrachordton nicht berühren dürfe. Dieser bildet nämlich durch das ganze System einen Tritonus zu dem zweiten Tone des nächsthöheren Tetrachords. Der Tritonus muß wegen seiner *inconsonantia* vermieden werden. Der Text des Traktats bietet hier nicht die geringsten Schwierigkeiten und ist ganz unmißverständlich (S. 169, Sp. 2; S. 170 und 171). Um seine Meinung außer Zweifel zu stellen, hat der Verfasser ihn auch mit zahlreichen Musikbeispielen ausgestattet. Die ersten drei sind richtig überliefert, ebenso die letzten zwei. In den mittleren beiden (S. 171, Sp. 1) aber sind Fehler: man sieht dies schon daraus, daß die zu ihnen gegebenen besonderen Erläuterungen nicht stimmen. Das erste der beiden würde nach der Überlieferung so lauten:



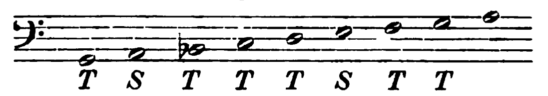
Dazu wird bemerkt: *Sic canendo senties, quomodo non obstante deuteri* ↗ *tritique* ↗ *soni absonia, consonanter regione subquarta imponatur vocis organalis levatio*; d. h. da die Melodie den *deuterus e* anfänglich nicht berührt, sondern von *d* sogleich auf *f* schreitet, so kann auch die Stimme des Organums auf *A* einsetzen, von wo sie nach *c* tritt. Weiter aber: *sed rursus eadem absonia impe-*

[1] S. S. 185 ff. — Selbst bei Quintenparallelen findet sich dies Verfahren; s. S. 160 und 188, erstes Beispiel. Obschon es hier nicht nöthig wäre, entsprach es doch dem Grundgedanken des Systems.

diente tetrardum sonum non transit positio. Das thut sie in obigem Beispiele doch und bewirkt daher beim vorletzten Zusammenklange den Tritonus, während sie nach der Regel des Verfassers auf *c* liegen bleiben und zum Schlußton der Melodie mit dieser auf *d* zusammentreffen muß. Das zweite Beispiel ist so überliefert:

Erklärung: *Sic canendo senties, quomodo et in levatione et positione sono deutero responsum organale deficiat, ideoque ultra tetrardum non descendat*, was soweit richtig ist, als sowohl beim Anfangs- wie beim Schlußton der Melodie die unter *e* liegende Quarte *B* vermieden ist. Dagegen finden wir den zwischen dem zweiten und dritten Tetrachord bestehenden Tritonus *f* — *h*. Hier muß die Unterstimme entweder auf *g*, den *tetrardus finalium*, gehen oder auf *e* liegen bleiben; daß im Quartenorganum auch vorübergehend eine Quinte vorkommen kann, zeigen die Beispiele auf S. 170. Derselbe Fehler begegnet S. 188, zweites Beispiel.

Ich erledige dies Stückchen Textkritik hier im Zusammenhange statt in einer Anmerkung, weil es scheinen könnte, als spräche wenigstens das erste der beiden Beispiele für die Ansicht derjenigen, welche das tiefste Tetrachord mit *A* beginnen und auf *d* mit dem Finaltetrachord zusammenhängen wollen. Dann ist allerdings das *B* aus der Welt geschafft. Aber abgesehen von den erläuternden Worten zeigen auch in den Beispielen selbst die vor die Linien gesetzten Buchstaben *T* = *tonus*, *S* = *semitonium*, wie die Tonreihe zu verstehen ist. Wir lesen S. 171, Sp. 1 die acht Intervallbezeichnungen *T S T T T S T T* für neun Töne, d. h. das jedesmalige *T* oder *S* bedeutet, daß von dem Tone an, zu welchem es gesetzt ist, der betreffende Intervallschritt gemessen werden muß. Also:



Dasselbe Beispiel mit demselben Tritonus findet sich auch S. 165, Sp. 2, unten, und es wird sogar von S. 171, Sp. 1 darauf verwiesen. Aus diesem Grunde muß man es auch hier für fehlerhaft halten, während man sonst sagen könnte, daß der Verfasser an der früheren Stelle nur theoretisch sämtliche Quarten habe aufzeigen wollen, um hernach ihren praktischen Gebrauch durch die bewußte Regel zu beschränken. Der Fehler erklärt sich aber leicht, wenn man sich diejenige Art organizirenden Gesanges vorstellt, in welcher der untere Ton durch die höhere Oktave verdoppelt wird. Dann verschwinden

die *Tritoni* von selbst, denn dann regulirt die eine Oktave die andere, indem *B* zu *H* und *f* zu *fis* werden muß. Ein Blick auf S. 189, erstes Beispiel, zeigt, wie dies zu verstehen ist[1].

Man sieht, mit welcher Umsicht und Beherrschung der Verfasser den Stoff gestaltet hat. Seinem klaren Geiste ist keine Konsequenz seines Systems verborgen geblieben. Es findet sich daher in dem Traktat nichts, was unverständlich wäre, sobald nur der Grundgedanke richtig erfaßt ist. Immerhin erscheint es nützlich, noch einige Stellen besonders zu betrachten. Im Cap. VI (S. 154, Sp. 2) lesen wir folgendes: *Omnis sonus musicus habet in utramque sui partem quinto loco suimet qualitatis sonum, tertio loco in utrumque latus sonum eundem, et quem in hoc vel illo latere secundum habet, in altero habet quartum.* Die Regel ist außerordentlich knapp gefaßt, aber die ergänzende Stelle in den *Scholia* (S. 178) macht den Sinn vollkommen klar. Ein jeder Ton im System der *Musica enchiriadis* hat, sei es nach oben oder nach unten gerechnet, an fünfter Stelle einen Ton gleicher Beschaffenheit (*ejusdem qualitatis; comparem* sagen die Scholien). Das heißt nicht etwa: einen Ton, der zu den nächstumlagernden Tönen in gleichem Verhältniß steht, wie man zu erklären pflegt. Sondern: einen Ton, welcher die gleiche Bedeutung in der Tonart hat. Wir wissen nun, daß das System von *G* aus sich durch den Quintenzirkel aufbaut. Ob ich also eine Oktavengattung von *d* aus bilde, oder von *G* oder *a*, ob von *e* aus, oder von *A* oder *h* u. s. w., ist für die Sache ganz einerlei. Nur die Tonhöhe ändert sich, die Tonfolge bleibt. Die folgenden Sätze sagen dasselbe, nur mit Anwendung auf den 3., 2. und 4. Tetrachordton, während der Eingangssatz dem Grundton des Tetrachords gilt. Habe ich also den dritten Ton, so muß ich drei Stufen abwärts und eben so viele aufwärts schreiten, um auf die *soni compares*, d. h. die Töne, welche sich im Quintabstande befinden, zu treffen. Habe ich den zweiten, so schreite ich zu demselben Zwecke

[1] Mehre Anzeichen deuten darauf hin, daß die *Musica enchiriadis*, bevor sie ihre weite Verbreitung erfuhr, von jemandem abgeschrieben wurde, der sie durch mehrfache Versehen entstellte, und daß alsdann von dieser Handschrift die übrigen ausgegangen sind. Denn eine Anzahl von Lesarten, die unmöglich richtig sein können, finden sich in allen Handschriften, wenigstens soweit ich im Stande bin, sie zu übersehen. Dahin gehören die oben gewürdigten *Tritoni*, dahin die falsche Beschreibung der Dasia-Notirung auf S. 153 (s. S. 446 dieses Hefts, Anmerk. 2). Dahin ebenfalls das sinnlose *praemissae voces* S. 159, Sp. 2, Cap. X, Anfang. Der Verfasser hat für dieses und das vorhergehende Kapitel Censorinus, *De die natali*, Cap. 10 benutzt. Die Vergleichung erweist, daß für *praemissae* ursprünglich *promiscae* oder *promisce* gestanden haben muß. Und mehres ähnliche.

eine Stufe abwärts und vier aufwärts, beim vierten mache ich es umgekehrt. Dabei handelt es sich nicht nur um die von den vier Grundquinten begränzten Haupttetrachorde der *graves*, *finales*, *superiores* und *excellentes*. Da alle Quinten symphonisch sind, so kann man das Quintintervall auf der Leiter des Systems stufenweise aufwärts schieben. Für alle auf diesem Wege entstehenden Tetrachorde gilt das Gleiche. Nur so ist der Satz S. 178, Sp. 1 zu erklären: *Sed haec dixerim juxta quod in continuatione tetrachordorum quaternae varietatis ordo disponitur.* Denn *quaterna varietas* ist eine aus vier Bestandtheilen derart gebildete Einheit, daß diese Theile in mannigfaltig wechselnde Beziehungen zu einander treten können. Um zu bezeichnen, daß dieser Wechsel in einer bestimmten Ordnung sich vollzieht, hat der Verfasser den Begriff von *ordo* abhängig gemacht. Er »will also das Vorhergehende gesagt haben in Gemäßheit des Umstandes, daß in dem stufenmäßigen Weiterschieben der Tetrachorde« (oder, was hier auf dasselbe hinausläuft, der Pentachorde) »sich die mannigfaltigen unter den 4 Tönen möglichen Verhältnisse der Ordnung nach entfalten«. Die Auseinandersetzung über die *soni ejusdem qualitatis* ist eine von den Stellen, die man für Unsinn erklären müßte, hätte der Verfasser sich ein anderes System gedacht, als das von mir nachgewiesene. Vergeblich versucht Kornmüller, sie mit seiner Annahme in Übereinstimmung zu bringen. Ein jeder sieht doch, daß es sich hier nicht um bloße Tonzeichen, sondern um wirkliche Töne handelt, und zwar um Töne von völliger Wesensgleichheit; keinem irgendwie zurechnungsfähigen Schriftsteller würde es sonst einfallen, einen Ton, der um eine Quinte höher oder tiefer ist, als ein anderer, *sonum eundem* zu nennen. Wenn ich aber die Tetrachorde auf *d* und $\bar{d}$ zusammenhänge, sodaß *tetrardus* und *archous* auf einen und denselben Ton fallen, so müßte ich nach Kornmüller durch einen Quintschritt von *a* aufwärts auf die Quarte $\bar{d}$ gelangen. Wenn ich von *d* eine Stufe abwärts schreiten sollte, müßte ich, da ⸗ und ⸗ denselben Ton bedeuten sollen, thatsächlich auf demselben Flecke bleiben. Bei dem einstimmigen Gesange

Rex coe-li Do-mi-ne ma-ris un-di-so-ni (S. 155)

würden die beiden ersten Zeichen gleichermaßen als *d* zu verstehen sein. Wie die Quintentabelle S. 160, wie die Diaphonien S. 165 ff. erklärt werden sollen, ist mir ebenfalls unerfindlich.

Wie die Scholien sich des weiteren über den Fall auslassen, lasse ich hier noch folgen. Da aber die Sache an sich keiner Erklärung mehr bedarf, beschränke ich mich darauf, den bei Gerbert

sehr entstellten Text berichtigt wieder zu geben und mit Anmerkungen zu begleiten. »*Sume aliquid canere, quod in sonum, verbi gratia* [Dasia-Zeichen] *archoum finiat. Aliud mox subjungendum, quod ab eodem sono incipiat vel a suo compare superiore sive inferiore, sive inchoet a sono* [Dasia-Zeichen] *tetrardo, aut a sono* [Dasia-Zeichen] [1], *aut a sono* [Dasia-Zeichen] *deutero. Igitur nisi id, quod subjungendum est et sono* [Dasia-Zeichen] *archoo incipit, aut aequale ponas cum finali sono praecedentis meli, eodem dumtaxat archoo* [Dasia-Zeichen] *aut quinto loco superius seu quinto loco inferius, id autem quod a sono* [Dasia-Zeichen] *tetrardo inchoat, aut secundo loco inferius aut quarto*[2] *loco superius*[3], *porro id quod a sono* [Dasia-Zeichen] *trito inchoat, aut tertio loco inferius aut tertio loco superius, at vero illud quod a sono* [Dasia-Zeichen] *deutero incipit, aut secundo superius aut quarto loco inferius ad subjectam sonorum descriptionem*

[Dasia-Zeichen][4],

minime id quod subsequitur concordare potest cum eo quod praecedit. Et in omnibus sonis idem evenit«.

An einigen Stellen der *Musica enchiriadis* (S. 161, 162, 163; 184 f., 209) werden zur Bezeichnung von Tönen Buchstaben angewandt. Man hat schließen wollen, der Verfasser habe sich neben der Dasia-Notation gelegentlich auch der Buchstaben *A—G* zur Bezeichnung der aufsteigenden Oktave bedient. Nach der von Gerbert auf S. 162 mitgetheilten Tabelle würde zwischen *B* und *C* der Halbton liegen, *B* wäre also unser *H* und das tiefste Tetrachord lautete [Notenbeispiel]. Allein die Sache verhält sich anders. Die Buchstabenreihen auf S. 161 ff. gehen nämlich sämtlich von oben nach unten, auch die auf S. 162 befindlichen sind im *Cod. Palatinus* so geordnet. Die von Gerbert überlieferte horizontale Richtung kann daher, da in allen drei Beispielen augenscheinlich nach demselben Prinzip verfahren wird, nicht das Ursprüngliche sein. Nehme ich als Ausgangston den *archous superiorum* an, so ergeben sich für die einzelnen Buchstaben der Reihe folgende Tonbedeutungen:

---

[1] Die Worte »*aut a sono I*«, wozu wohl noch *trito* hinzuzufügen wäre, fehlen bei Gerbert, stehen aber im *Codex Palatinus*. Herr Dr. Emil Vogel hat im Jahre 1884 eine genaue Kollation desselben für mich in Rom angefertigt und mich dadurch zu Dank verpflichtet.

[2] So nach dem *Cod. Palat.* Gerbert: *tertio.*

[3] Nämlich *finali sono;* dasselbe ist im Folgenden zu ergänzen.

[4] [Notenbeispiel]

$A = a$
$B = g$
$C = f$
$D = e$
$E = d$
$F = c$
$G = B$

Der Verfasser ist auf S. 161 in der That von dieser Annahme ausgegangen, wie die beigesetzten Dasia-Zeichen beweisen. Er wollte das als Beispiel benutzte Melisma auch auf die drei andern Stufen des Tetrachords versetzen, dafür war diese Lage die bequemste[1]. Daß er aber mit den Buchstaben keine feste Tonhöhe verbindet, geht schon daraus hervor, daß die untere Oktave zu obigem Beispiel bei *f* auf einen Ton fällt, der im System gar nicht vorkommt. Daher hat die untere Oktave auch nirgends Dasia-Zeichen, im *Codex Palatinus* fehlen sogar die Querlinien, das Fallen und Steigen der beiden Tonreihen wird nur durch parallel laufende Zickzacklinien angedeutet, deren Spitzen durch senkrechte Linien verbunden sind. Abgesehen davon erbrächte das *h*, welches in den 3 Versetzungen erscheint, nichts weniger als den Beweis, daß auch der tiefere Oktavton systemgemäß *H* sein müßte. Denn nach des Verfassers Regel hätte sich dieser Ton dem oberen für den Fall zu akkommodiren. Dasselbe ist über das Beispiel S. 163 zu sagen, welches Doppeloktaven darstellt. Die Mittelstimme gilt als Hauptstimme, wie ausdrücklich gesagt wird *(prima vox);* darnach regelt sich alles weitere. Die Tabelle endlich auf S. 162 soll zeigen, wie sich aus den einfachen die Doppelkonsonanzen entwickeln. Dies läßt sich sowohl vom *archous*, wie vom *deuterus*, wie auch vom *tetrardus* aus bewerkstelligen, nur vom *tritus* aus ginge es nicht wegen der inkonsonen Quarte. Es ist daher recht wohl möglich, daß der Verfasser, um mit den anderen beiden Beispielen in Übereinstimmung zu bleiben, auch hier die Oktaven $\bar{a} - a - A$ gewählt hat. Nöthig ist die Annahme nicht, denn es liegt auf der Hand, daß die Buchstaben nur herbeigezogen wurden, um das Oktavverhältniß anschaulich zu machen, wozu die Dasia-Notirung nicht geeignet ist. Die Tonabstände bei Gerbert aber sind unter allen Umständen falsch bezeichnet und werden später von einem Unverständigen eingefügt sein; im *Cod. Palatinus* finden sie sich nicht. Man sehe folgende Tabelle:

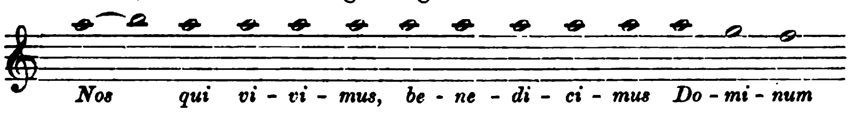
[1] Bei Gerbert sind die Beispiele voll von Fehlern, der *Cod. Palat.* hat sie richtig.

Gerbert.	Von *g* abwärts.	Von *a* abwärts.	Von $\bar{c}$ abwärts.
A	*A* = *g*	*A* = *a*	*A* = $\bar{c}$
t.	t.	t.	s.
B	*B* = *f*	*B* = *g*	*B* = *h*
s.	s.	t.	t.
C	*C* = *e*	*C* = *f*	*C* = *a*
t.	t.	s.	t.
D	*D* = *d*	*D* = *e*	*D* = *g*
t.	t.	t.	t.
E	*E* = *c*	*E* = *d*	*E* = *f*
s.	t.	t.	s.
F	*F* = *B*	*F* = *c*	*F* = *e*
t.	s.	t.	t.
G	*G* = *A*	*G* = *B*	*G* = *d*
t.	t.	s.	t.

Die Tonabstände wären selbst dann falsch bezeichnet, wenn man eine von *a* abwärts steigende Tonreihe mit *H* annehmen wollte statt *B:*

	A = *a*
t.	
	B = *g*
t.	
	C = *f*
s.	
	D = *e*
t.	
	E = *d*
t.	
	F = *c*
s.	
	G = *H*
t.	

Das Urtheil, welches man durch die Untersuchung obiger Stellen über den Zweck des Buchstabengebrauchs in der *Musica enchiriadis* gewinnt, wird durch die Betrachtung von S. 184 und 209 aufs nachdrücklichste bestätigt. Hier wendet der Verfasser für die Doppeloktave die Buchstaben *A* — *P* an, augenscheinlich nach dem Vorgange des Boetius, welcher die Vierzehntonreihe von *H* bis $\bar{a}$ mit den Buchstaben *A* — *O* bezeichnete[1]. Aber während er vorher abwärts ging, rechnet er nunmehr aufwärts. Der mittlere Oktavton trägt jetzt den Buchstaben *H*, der tiefere wird durch *A*, der höhere durch *P* angedeutet. Es fallen also sechs der früher gebrauchten Buchstaben auf ganz andere Töne, als dort. Man sieht wieder, daß es sich nur um äußere Merkzeichen des Oktavverhältnisses handelt. Den tiefsten Ton auf *a* anzusetzen, ist theoretisch zwar gestattet, aber keineswegs nothwendig; mit ebenso gutem Rechte erklärt man *A* = *d*, und praktisch ist dies allein möglich, sonst müßten die Knabenstimmen, auf welche bei Ausführung der höchsten Oktave doch gerechnet ist, in dieser Tonlage singen:



[1] *De institutione musica* IV, 14.

Nur in der tieferen Quinte wird die für die Knabensoprane bequeme Lage gefunden. Und was endlich die letzte Stelle betrifft, so bezeichnen hier die Buchstaben *A* — *P* gar eine Tonreihe, welche vom *tetrardus* durch 2 Oktaven aufwärts steigt; aus den beigegebenen Intervallbestimmungen geht es hervor. Der *tetrardus* erscheint auf c, g, $\bar{d}$, $\bar{a}$; theoretisch könnte man von jedem dieser Töne ausgehen, praktisch kommen nur die beiden tiefsten in Frage. Nehme ich c als Ausgangspunkt, so ist also $A = c$, $B = d$, $C = e$, $D = f$, $E = g$, $F = a$, $G = h$, $H = \bar{c}$, u. s. w., nehme ich g, so fallen wieder andere Töne mit diesen Buchstaben zusammen[1]. Kurz, von dem was man im technischen Sinne Buchstabennotation nennt, findet sich in der *Musica enchiriadis* so wenig eine Spur, wie bei Boetius. Wenn in Gerberts Ausgabe S. 152, Sp. 1, letzte Zeile den Zeichen die Buchstaben *D E F G* untergefügt sind, so ist zu bemerken, daß in dem *Cod. Palatinus*, einer der ältesten und verläßlichsten Handschriften, diese nicht stehen. So werden denn auch die S. 157 f. einem Theil der Dasia-Zeichen beigeschriebenen Buchstaben und das verlorene *D* auf S. 153, Cap. II, Z. 6 spätere Zusätze sein. Sie enthalten übrigens nichts, was dem Systeme irgend zuwiderliefe.

III.

Ich komme noch einmal auf die Dasia-Tonschrift zurück. Auch wenn das Wort *δασεῖα* es nicht verriethe, würde schon das Prinzip, durch Umkehrung, Umstülpung und Querlegung eines und desselben Zeichens verwandte Töne anzudeuten, auf einen Zusammenhang mit der altgriechischen Musiktheorie hinweisen, und ich bin nicht der erste, welcher dieses ausspricht. Tiefere Beziehungen aber unseres mittelalterlichen Meisters zur Antike hat meines Wissens bis jetzt niemand erkannt. Es drängt sich nun zunächst die Bemerkung auf, daß von einer wirklichen Verwandtschaft der mit korrespondirenden Zeichen versehenen Töne nur im Sinne des oben entwickelten Systems gesprochen werden kann. Ein *G* als tiefster Ton der vierten Quintengattung ist mit einem *d* als tiefstem Ton der ersten Quintengattung nicht verwandt; ein *A* als Grundton der ersten Quartengattung mit einem *d* als Grundton derselben Gattung nur solange man nichts

[1] Offenbar ist durch diese Tonreihe der Schreiber der Kölner Handschrift der *Musica enchiriadis* verführt worden, die auf S. 184 befindliche ebenso zu lesen. Denn was dort steht (s. Hans Müller, a. a. O. S. 28) giebt nur dann einen Sinn, wenn man mit *c* oder *g* beginnt und das fehlende *H* mit der zugehörigen Intervallbestimmung *T* einschaltet.

als ein System von Quarten im Auge hat, schreitet man darüber hinaus zur Oktave, so sind sie nicht verwandt; es versteht sich, daß ich hier von der rein melodischen Verwandtschaft rede. Erst dann wenn die Töne mit allen ihren Beziehungen an den durch die Tonschrift bezeichneten fünften Stellen wiederkehren, kann man sagen, daß diese quintversetzten Töne aus einem Grund- oder Ur-Tone entwickelt und abgeleitet sind. Gerade aber das Bestreben, eine solche Ableitung zu veranschaulichen, hat die Griechen bei der Erfindung der Instrumentaltonschrift geleitet. Wir fangen an zu begreifen, daß der Verfasser der *Musica enchiriadis* das Wesen der griechischen Notation tief erfaßt hat und keineswegs nur äußerlich nachgeahmt. Hat er es doch auch selbständig weitergebildet. Die Griechen konnten mit zwei Umbildungen der Zeichen auskommen, da sie nur die oberhalb eines Tons liegenden beiden sogenannten Halbtöne (*λεῖμμα* und *ἀποτομή*) abzuleiten hatten. Unser Verfasser dagegen hatte drei bis vier Ableitungen darzustellen. Dadurch daß er die unter sich in zwei Gruppen zerfallenden Zeichen für eine Achttonreihe sämtlich auf den Kopf stellte, half er sich in einer ebenso einfachen, wie zweckmäßigen Weise.

Den Ton *B* bezeichnet er mit *N*. Mit demselben Buchstaben bezeichneten die Griechen denselben Ton in ihrer Gesangstonschrift. Nur erscheint er bei den Griechen umgestülpt. Aber es leuchtet ohne weiteres ein, daß der mittelalterliche Gelehrte, wenn er das Prinzip der Umstülpung erst für die gesamte obere Oktave in Anwendung bringen wollte, hier den Buchstaben nur in der natürlichen Stellung gebrauchen konnte. Es könnten Zweifel entstehen, ob eine Aneignung aus dem Besitz der Griechen überhaupt vorliege. Aber andere Dinge kommen hinzu, welche solche Zweifel zu verbieten scheinen.

Die griechische Instrumentaltonschrift hat ein Zeichen ⊢, welches Alypius *ταῖ πλάγιον* nennt[1]. Daß diese Benennung falsch sein muß, liegt auf der Hand. Denn ⊢ bezeichnet einen Stammton, und dieser kann nicht durch ein seitlich gelegtes (*πλάγιον*, *ἀνεστραμμένον*), sondern nur durch ein aufgerichtetes Zeichen (*γράμμα ὀρθόν*) notirt werden. Gemeint ist das altargivische Lambda ⊢[2]. Dieses kannte Alypius nicht mehr und legte ihm daher, wie noch manchen anderen Tonzeichen, einen unrichtigen Namen bei. Zuverlässig war

[1] *Εἰσαγωγὴ μουσική* bei Meibom, *Antiquae musicae auctores septem.* Vol. I. Amstelodami 1652.

[2] Vgl. A. Kirchhoff, Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets. 4. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. 1887. S. 29.

aber seine Bedeutung längst allgemein vergessen und andere sahen darin die δασεῖα, mit welcher es der Form nach genau übereinstimmt. Unter diesem Namen hatte es das abendländische Mittelalter kennen gelernt[1]. Sollte noch ein Zweifel aufkommen, ob Hucbald in der *Harmonica institutio*[2] unter der δασεῖα wirklich jenes altgriechische Tonzeichen verstanden habe, so würde er dadurch gehoben werden, daß er dem Worte ein *rectum* beifügt; dies kann nur die Übersetzung von ὀρθόν sein. ⊢ bedeutet nun bei den Griechen den Ton *d*, und ebendenselben Ton giebt es auch in seiner ersten und grundlegenden Verwendung bei dem Verfasser des *Musica enchiriadis* an.

Bei der Erfindung seiner Tonschrift hatte dieser drei Dinge im Auge zu behalten. 1) mußte er ein Zeichen auffinden, das mehrfach umbildungsfähig war und doch seine Grundform erkennbar wahrte. 2) mußte sich dasselbe ohne unkenntlich zu werden so zurichten lassen, daß seine Urbeziehung auf die Finaltöne, also eine Ähnlichkeit mit dem Buchstaben *F*, möglichst hervortrat[3]. 3) mußte beides in der Weise zu bewerkstelligen sein, daß sich ungezwungen solche Zeichen bilden ließen, welche die Halbtöne deutlich von den Ganztönen abhoben. Diese Forderungen finden wir erfüllt. Den Halbton des Finaltetrachords gewann der Erfinder dadurch, daß er den kleinen horizontalen Mittelstrich fortließ: aus ⊢ wurde ⁄; den entsprechenden Halbton der höheren Oktave dadurch, daß er den Mittelstrich nach links durchzog: ⁄-. Für den Halbton der *graves* hängte er an den Mittelstrich einen nach oben führenden, für den der *superiores* einen nach unten gezogenen Strich an: ⁄ und ⁄; daraus entstand ihm, wenn er es in einem Zuge schrieb, wie von selbst *N* und *S*. Schon Hans Müller hat auf diese Art der Entstehung hingewiesen und auch in einer Wiener Handschrift die Urformen gefunden, woraus zu folgern sein dürfte, daß man in jener Zeit die Herleitung der Zeichen ganz wohl verstand[4]. Der Verfasser hätte es vielleicht bei den genauen Urbildern bewenden lassen, wäre ihm nicht, da er nun einmal von einem der griechischen Tonzeichen ausgegangen war, daran gelegen gewesen, seine Zeichen mit jenen möglichst in Übereinstimmung zu bringen. Diese Beflissenheit aber tritt deutlich

---

[1] Wohl durch Vermittlung der Byzantiner, denn Boetius (IV, 3) nennt es, mit Alypius übereinstimmend, *tau jacens*.

[2] Gerbert, *Scriptores* I, S. 118.

[3] Im 9.—11. Jahrhundert kommt für das Digamma F auch die Form *S* oder $\overline{S}$ vor. Daß dadurch unser Verfasser bewogen wurde, diese Form ans obere Ende des ⊢ anzufügen, wage ich vermuthungsweise auszusprechen.

[4] Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik. S. 66. — Ich erinnere, daß sich im Mittelalter das griechische *N* ab und an gar *H* geschrieben findet.

hervor. Denn verfolgen wir die vom ⊦ diatonisch aufsteigende Reihe, so treffen wir auf der folgenden Stufe (*e*) das Gamma Γ, dessen Beziehung zum zweiten Dasia-Zeichen ↗ selbst dann einleuchtend wäre, wenn nicht der obere Strich des Gamma im Mittelalter auch gerundet vorkäme, der ganze Buchstabe also in dieser Gestalt ↗. Auf der dritten Stufe muß in der lydischen Moll-Leiter das *γάμμα ἀνεστραμμένον* stehen, das unser Verfasser natürlich nicht gebrauchen konnte. Das Zeichen für *f* als Stammton ist ↗. Sofort erkennt man, daß es dem ↗ der Dasia-Schrift als Vorbild gedient hat, nur mußte es um eine Stufe hinaufgeschoben werden, da auf *f* das absonderlichere Halbtonzeichen ↗ Platz zu nehmen hatte. Und da dies alles sich so verhält, werden wir auch kein Bedenken tragen, das Zeichen ↗ = *B* als eine absichtliche Anlehnung an die griechische Notirung anzusehen. Daß der Erfinder hier von der Instrumentalnotenreihe in die der Gesangszeichen übergesprungen ist, wird niemanden Wunder nehmen, der beobachtet hat, mit welcher Ungenirtheit Hucbald (a. a. O.) Vokal- und Instrumental-Zeichen durcheinanderwirft[1]. Drei Zeichen für *B* sind bei den Griechen vorhanden. Von ihnen konnte er weder das *Πῖ διπλοῦν* noch das *Ξῖ διπλοῦν* gebrauchen, weil ihre Formen sich mit der des ⊦ in keinerlei Verbindung setzen ließen. So blieb ihm nur das ↗ übrig.

Hucbald notirt die vollständige lydische Moll-Leiter mit griechischen Tonzeichen, setzt sie aber eine Quarte tiefer an, so daß ⊦ *A* ist. Riemann[2] hat die Vermuthung hingeworfen, es könne hieraus vielleicht geschlossen werden, daß die Normalstimmung der Griechen um eine Quarte tiefer gestanden habe, als die mittelalterliche. Er hat außer Acht gelassen, daß Hucbald, wenn er diatonisch bleiben wollte, gar nicht anders übertragen konnte. Denn das Lydische stellt nicht etwa die erste Kirchentonart, sondern unser *D moll* dar. Eine reine Moll-Leiter gab es im Mittelalter nur von *A* aus. Indessen wird Hucbald gar nicht einmal aus eignem Nachdenken auf diese Versetzung gekommen sein. Er folgte wohl einfach dem Boetius, welcher (IV, 5) bei der Monochordteilung ⊦ als Proslambanomenos (*A*), Γ als Hypate hypaton (*H*), F als Lichanos hypaton (*d*), C als Hypate meson (*e*), ˥ als Lichanos meson (*g*), < als Mese (*a*) u. s. w. richtigerweise ansetzt. Auch dem im Boetius wohl bewanderten Verfasser der *Musica enchiriadis* würde es daher nahe gelegen haben,

[1] Vgl. Heinrich Bellermann, Einige Bemerkungen über die Hucbald'schen Notationen. Allgemeine Musikalische Zeitung. Jahrgang 1868, S. 289 f. — Hugo Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. S. 16 ff.

[2] A. a. O. S. 18, Anmerk.

zur Bezeichnung des ersten Finaltons dasjenige Zeichen zu wählen, welches diesem bei Versetzung der lydischen Skala auf die Stufe *A* entspricht. Um so näher, als dies Zeichen dann das Digamma F wäre. Denn in ihm hatte er ja die erwünschte Form, welche den Buchstaben *F* und in ihm eingeschlossen auch das Dasia-Zeichen darstellte. Unter sämtlichen griechischen Tonzeichen konnte er in dieser Beziehung kein geeigneteres finden. Wenn er es trotzdem verschmähte, so muß er einen gewichtigen Grund gehabt haben. Dieser kann nur die Rücksicht auf die absolute Tonhöhe gewesen sein. Wir müssen also schließen, daß der absolute Ton, welchen die Griechen unter ⊢ verstanden wissen wollten, derselbe war, welchen man im Mittelalter mit *D* (unserm kleinen *d*) meinte, und der unzweifelhaft, trotz manchen Hin- und Herschwankens, im wesentlichen bis heute der gleiche geblieben ist. Dies Ergebniß widerspricht allerdings der seit Friedrich Bellermanns Erwägungen allgemein herrschenden Ansicht, daß die griechische Normalstimmung etwa um eine große Terz tiefer gewesen sei, als die unsrige. Die Ansicht wird sich aber auch aus anderen gewichtigen Gründen bestreiten lassen. Ich behalte mir vor, in einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift auf den Gegenstand zurück zu kommen, dessen auch nur andeutende Verfolgung uns jetzt zu weit von der Sache ab führen würde.

IV.

Es bleibt nunmehr zu untersuchen, wie die Theoretiker der Zeit sich zu der Lehre der *Musica enchiriadis* gestellt haben. Mit Hermannus Contractus werden wir uns am eingehendsten befassen müssen. Indessen fordern zunächst einige von anderen Seiten gemachte Äußerungen unsere Aufmerksamkeit.

In zwei Handschriften der Münchener Hof- und Staatsbibliothek[1] findet sich hinter der auf die *Musica enchiriadis* folgenden *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* noch eine kurze Abhandlung, die als ihren Hauptzweck angiebt *armonicam regulam enchiriadis describere*. Raymund Schlecht hat sie zum ersten Male im Druck veröffentlicht[2] und sich dadurch ein Verdienst erworben. Er hielt

[1] *Codices latini monacenses* Nr. 14272 und 14649; aus dem X./XI. Jahrhundert.

[2] Monatshefte für Musikgeschichte. Jahrg. 1875, S. 45 ff. — Eine dritte Handschrift, aus dem XII. Jahrhundert stammend und der Universitätsbibliothek zu Heidelberg gehörig, hat Schlecht nicht benutzt. Auch ich kenne sie nur aus Hans Müllers Beschreibung, a. a. O. S. 28 f.

sie anfänglich für unecht, änderte aber später seine Ansicht. Äußerlich angesehen könnte wohl der Umstand, daß in einer der Handschriften erst hinter der Abhandlung ein *Finit Musica E.*[*nchiriadis*] *deo grata* steht[1], dafür sprechen, daß sie mit den beiden vorhergehenden zusammen eine Art von Einheit bilde. Wenn man sie aber nach Form und Inhalt genauer mit der *Musica enchiriadis* vergleicht, wird man doch zu keiner anderen Überzeugung kommen, als daß sie nicht vom Verfasser dieses Werkes stammt. Denn was sie bietet, findet sich zum Theil dort bereits gesagt, und ungleich besser, zum Theil stimmt es mit der Lehre der *Musica enchiriadis* nicht überein. Wir haben vielmehr den Versuch eines anderen Theoretikers vor uns, einige Punkte des Systems, welche durch die Neuheit am meisten befremdet haben mochten, in seiner Weise klarzulegen. Er zeigt, wie die Tonreihe aus einer Doppeloktav und einer Quarte bestehe und 18 Töne habe, wie an jeder fünften Stelle ein ähnliches Tonzeichen wiederkehre und dementsprechend jeder fünfte Ton eine symphonische Quinte bilde. Die Aufeinanderfolge solcher Quinten durch das ganze System werde durch nichts gestört außer durch den etwa dagegen sich ergebenden Tritonus. Dieser erscheine aber an jeder dritten Stelle der Fünftonreihe.

Der Mann hat, wie man sieht, das Wesen der Sache begriffen. Er kommt darnach zu dem in der *Musica enchiriadis* selbst auf S. 212 behandelten Gegenstand, der Ausgleichung der dissonirenden Oktaven. Hier müssen wir ihn zunächst selbst reden lassen: *Quia vero omnis duplus aequisonantiam facit in octavis regionibus constatque sesquialtero ac sesquitertio, certum est, quod in XVIII nervis hujus modi firma ratio existit, nisi quando incipit a trito gravium atque a trito finalium. Tunc enim uterque duplus vacillat, quoniam ad octavam chordam, hoc est ad deuterum superiorum vel excellentium, semitonio non pervenit, nec sesquialtero jungit, quandoquidem sesquitertius non tribus tonis sed potius duobus cum semitonio existit. Scindatur itaque tertius tonus a proto in tritum, ut et deorsum a proto signetur semitonium post tonum et superius post semitonium tonus, quatenus a gravissimo nervo usque ad excellentissimum diatessaron quartis locis, diapente quintis, diapason ubique perveniat octavis.*

Die Stelle ist interessant, weil der Glossator das Problem auf eine selbständige, freilich auch mehr doctrinäre Weise zu lösen sucht. Er faßt nur den *tritus* der *graves* und *finales* ins Auge, mit dem *tritus* der *superiores* hat es für ihn eine besondere Bewandtniß. Die Oktave also von *B* und *f* ist, wie er sich ausdrückt, im Zustande des Schwankens, weil sie den *deuterus superiorum* und *excellentium*

[1] S. Hans Müller, a. a. O. S. 21.

mittelst des Halbtonschrittes nicht erreicht. D. h. der Halbtonschritt, dessen höhere Grenze diese Töne innerhalb ihres Pentachords bezeichnen (*A* — *B* und *e* — *f*), genügt nicht für den entsprechenden Schritt der höheren Oktave, welcher beide Male einen Ganzton ausmacht (*a* — *h* und $\bar{e}$ — $\overline{fis}$). Unter diesen Umständen kann auch an die Quinte, mit welcher ja die Quarte sich zur Oktave ergänzen müßte, kein Anschluß gefunden werden, denn der Tritonus ist größer als die symphonische Quarte. Das vorgeschlagene Ausgleichsmittel ist nun dieses. Man schreitet vom *protus* aufwärts bis zum dritten Ganzton, also von *G* bis *H*, von *d* bis *fis* (*tertius tonus a proto*), dann zerlegt man diesen Ganzton (*A* — *H* und *e* — *fis*) in zwei Theile, deren einer der Halbton ist, welcher vom *deuterus* zum *tritus* führt (*A* — *B*, *e* — *f*; *scindatur in tritum*). Nun ist folgender Zustand hergestellt. Vom *protus* des nächsthöheren Pentachords abwärts führt ein Ganzton und ein Halbton (*d* — *c* — *H* oder *a* — *g* — *fis*), aufwärts vom *deuterus* des tieferen Pentachords dagegen ein Halbton und ein Ganzton (*A* — *B* — *c* oder *e* — *f* — *g*). Auf diesem Wege wird es möglich, durch das ganze Tonsystem nicht nur symphonische Quinten, sondern auch ebensolche Oktaven und Quarten zu erzielen.

[Notenbeispiel] wandelt sich in [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] in [Notenbeispiel].

Bei den *superiores* wird dieselbe Manipulation vom *protus* des nächsthöheren Pentachords die Schritte $\bar{e}$ — $\bar{d}$ — $\overline{cis}$, vom *deuterus* der *superiores* selbst *h* — $\bar{c}$ — $\bar{d}$ ergeben. Man gewinnt dadurch die reine Quarte

[Notenbeispiel]. Zu entbehren ist das $\overline{cis}$ natürlich nicht, denn sonst wäre wenigstens an dieser Stelle der systemmäßige Tritonus unausweichlich. Der Grund aber, weshalb der Glossator hiervon nicht besonders spricht, liegt darin, daß er die höhere Oktave zu $\overline{cis}$ nicht herstellen kann. Er hat nämlich — vielleicht war es ihm zu unheimlich — das $\overline{\overline{cis}}$ als höchsten Ton des Systems ganz still escamotirt. *Primus acutior*, sagt er von den beiden höchsten Tönen, *a secundo distat semitonio*, also $\bar{\bar{c}}$ — $\bar{h}$. Er entschuldigt sich deshalb auch gewissermaßen: *Nec usquam alibi inter hos* [nämlich *inter protum et deuterum*] *semitonium incurrit; semitoniorum enim locus proprius est tantum inter deuterum et tritum*, *quia omnes alii soni a se singulis distant tonis*. Praktisch hat das $\overline{\overline{cis}}$ keine große Bedeutung, denn als regierender Ton konnte es da, wo Männergesang maßgebend war und Knaben nur sekundirten, nicht wohl auftreten; doch die Konsequenz der Theorie verlangte es. Der Glossator freilich mußte dann dazu auch ein $\overline{gis}$ konstruiren und davor scheint er zurückgeschreckt zu sein.

Für den Verfasser der *Musica enchiriadis* bestand diese Nothwendigkeit nicht, er legte auf die Quarte überhaupt geringeres Gewicht, umging sie im *Organum simplex* und beseitigte sie im *Organum compositum* durch den Oktavenausgleich. Die Forderung, daß auf allen Tönen nicht nur reine Quinten und Oktaven, sondern auch absolute reine Quarten darstellbar sein müßten, hat er nicht erhoben. Sein Erklärer, indem er $\overline{\overline{c}}$ für $\overline{\overline{cis}}$ eintauscht, gewinnt nun zwar eine solche auch auf $\bar{g}$, aber er hat sich damit zwischen zwei Stühle gesetzt. Wir werden bald sehen, wie andere die Konsequenz des Systems noch in weitergehendem Maße abzustumpfen gesucht haben. Aber soviel wird schon klar geworden sein, daß der Verfasser des in Rede stehenden Traktats und derjenige der *Musica enchiriadis* nicht identisch sein können[1].

In der zweiten der beiden vorhergenannten Münchener Handschriften steht hinter den musiktheoretischen Abhandlungen die *Ars rhetorica* des Fortunatianus. Es scheint, daß dieses Werk häufiger zusammen mit der *Musica enchiriadis* abgeschrieben worden ist, wozu der Umstand Anlaß geben konnte, daß jenes wie dieses (d. h. sein *Scholia* betitelter größerer Theil) in katechetischer Form abgefaßt war. Stand in solchen Abschriften die Rhetorik voran, so konnte es unschwer geschehen, daß ein Sachunkundiger als Verfasser des anonymen Musikwerks ebenfalls den alten Römer Fortunatianus ansah. Die Rhetorik ist in der Handschrift *Scolica Enchiriadis fortunatiani* betitelt, was, wie mir scheint, auf einen Lesefehler eines unwissenden Mönchs zurückzuführen ist, da der Mann mit Vornamen *C. Chirius* hieß, immerhin aber auch auf einen gewissen äußeren Zusammenhang mit der *Musica enchiriadis* hinweisen mag. Der Irrthum, es sei der Rhetor des IV. Jahrhunderts ihr Verfasser, muß weitere Verbreitung gefunden haben, denn ein Monochord, welches ein Unbekannter zur Erläuterung des in ihr entwickelten Systems entworfen hatte, ging noch im XII. Jahrhundert unter dem Namen *Monocordum Fortunatiani*. Wilhelm Brambach hat verdienstlich darauf aufmerksam gemacht, daß in einem *Codex Durlacensis* 36^{t} der Karlsruher Bibliothek sich ein Bruchstück einer Beschreibung dieses Monochords findet[2], und Hans Müller das Bruchstück zum Druck gebracht[3], ohne sich

[1] Ich muß hier bemerken, daß R. Schlecht dem Original des Traktats auch Übersetzung und Erklärungen beigegeben hat. Auf eine Beurtheilung derselben gehe ich nicht ein. Es kann mir nicht beikommen, dem von wirklicher Sachliebe erfüllten Manne unangenehmes sagen zu wollen.

[2] Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter. S. 52.

[3] A. a. O. S. 36 f.

jedoch auf eine Erklärung desselben einzulassen. Ich brauche demnach den Originaltext hier nicht zu wiederholen, eine erklärende Inhaltsangabe und theilweise Übersetzung aber ist nöthig. An das untere Ende der zu messenden Linie wird der *protus gravis* gesetzt. Nun theilt man das Ganze in 9 Theile und setzt auf den Theilpunkt des ersten Neuntels den *deuterus gravis*. Der erste Schritt ist also ein Ganzton, 9:8. Das übrige zerlegt man in 3 Theile und setzt auf den Theilpunkt des ersten Drittels den *deuterus finalis*. Dieser ist *e*; da nun das gewonnene Intervall gemäß dem Verhältniß 3:2 eine Quinte ist, so muß der *deuterus gravis A* und folglich der *protus gravis G* sein. Von *e* ab macht man wieder acht Theile und setzt nach unten hin noch ein Achtel an; dieser Theilpunkt ergiebt den *protus finalis*, also, nach dem Verhältniß 8:9, *d*. Auf demselben Wege gewinnt man den *tetrardus gravis*, welcher folglich *c*, und den *tritus gravis*, welcher *B* sein muß. Um jedes Mißverständniß auszuschließen, heißt es wörtlich weiter: »Zwischen dem *tritus gravis* und dem *deuterus*, welcher als der erste Ton gewonnen wurde, stellt sich von selbst ein Halbton her, und dieser ist nicht durch ein besonderes Verfahren gefunden, sondern nach der allgemeinen Methode der anderen Messungen«. Die bis hierher gefundene Tonreihe ist also . Von *e* aus wird wieder zunächst die Quinte *h* ermittelt, alsdann erfolgt die Bestimmung der zwischenliegenden Töne gleichfalls in der zuvor beschriebenen Weise. Hier endigt das Bruchstück. Wie die Tonfolge der oberen Partie auf dem *Monocordum Fortunatiani* beschaffen war, erfahren wir nicht. Aber wir dürfen mit Grund annehmen, daß die Methode der quintenmäßigen Theilung fortgesetzt, also von *h* aus zunächst *fis*, von *fis* sodann *cis* gefunden worden ist. Das wäre dann genau die Tonreihe der *Musica enchiriadis*. In jedem Falle steht von *G* — *h* die Übereinstimmung fest.

Eine Handschrift der Wiener Hofbibliothek Nr. 51 enthält die Abbildung eines »*Monochordum Ottonis*« mit 18 Stufen und mit beigefügten Dasia-Zeichen und Zahlen (I—IV). Gerbert hat es mitgetheilt, aber in dem wichtigsten Punkte entstellt[1], eine schöne Facsimilirung giebt Brambach[2]. Dadurch daß innerhalb der Viertonreihen jedesmal der zweite Abschnitt enger gezeichnet ist, wird anschaulich gemacht, daß von der 2. zur 3. Stufe der Halbtonschritt auszuführen, also nicht mit Gerbert *G A H c*, sondern *G A B c* zu lesen

[1] *Scriptores* I, Tabelle zu S. 253.

[2] Die Musiklitteratur des Mittelalters. S. daselbst auch S. 19 ff.

ist, u. s. w. Die Tonreihe stimmt mit der der *Musica enchiriadis* überein und an Fehler in der Zeichnung ist nicht zu denken. Aber bei den *excellentes* und *remanentes* begegnen wir einer auffälligen Anordnung. Die Dasia-Zeichen und Zahlen sind ordnungsmäßig gesetzt, dagegen ist nur für die drei ersten Töne des vierten Pentachords die Benennung *excellentes* eingeschrieben, und der vierte mit zu den *remanentes* gezogen. Man könnte dies daraus erklären, daß die Doppeloktave G—$\bar{g}$ äußerlich erkennbar abgegrenzt werden sollte. Wahrscheinlich aber war ein anderer Grund bestimmend. Für den höchsten Ton ist kein Abschnitt mehr gemacht, es bleibt also fraglich, ob er als $\bar{\bar{c}}$ oder $\overline{\overline{cis}}$ gedacht ist. Wäre $\bar{\bar{c}}$ gemeint, so hätten wir von $\bar{e}$ aufwärts eine Sechstonreihe, welche sich in zwei Hälften von gleicher Beschaffenheit teilen ließe: $\bar{e}\ \overline{fis}\ \bar{g}$ und $\bar{a}\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}$. Und dieses wird es sein, was durch jene Ordnung ausgedrückt werden sollte. Die gesamte Tonreihe würde also mit der des kleinen Münchener Traktats übereinstimmen, wodurch gegeben sein dürfte, daß auch der Zweck der Abweichung vom Original derselbe gewesen ist, wie dort, nämlich auf allen Tonstufen reine Quarten zu gewinnen. Es ist also nicht zulässig, von dem *Monochordum Ottonis* rundweg zu sagen, es stelle eine aus der *Musica enchiriadis* entnommene Skala dar. Uns hindert einstweilen nichts an der Annahme, daß es in der That der Schrift eines Otto entstammt, welcher zu der Schule des Verfassers der *Musica enchiriadis* gehörte.

Abweichungen anderer Art, die man sich auf Grund des Systems erlaubt hat, kann ich erst dann zur Sprache bringen, wenn die Stellung des Hermannus Contractus klar gelegt ist, da es dieser sein wird, der uns auf sie hinführt.

V.

Dem Leser kann es zu meinem Bedauern nicht erspart bleiben, die Hauptstelle aus Hermanns *Musica* vollständig vorgesetzt zu erhalten. Denn sie wird fast satzweise durchgenommen werden müssen, damit alle ihre Beziehungen klar werden[1].

1 *Illud quoque sciendum, quod, cum in uno diapason septem diversae voces nonnisi duo quadrichorda efficiant, septenarius vero unam, ut cunctis liquet, medietatem possideat, necesse est, duo quadrichorda ipsa una medietate continuari, quod Graeci συναφην, nos conjunctionem*
5 *possumus dicere, ut videlicet superioris sit quarta vel acutissima, poste-*

[1] Ich citire nach Brambach's Ausgabe; s. dort S. 5 f. — Die Zeilen habe ich der leichteren Orientirung halber durchgezählt.

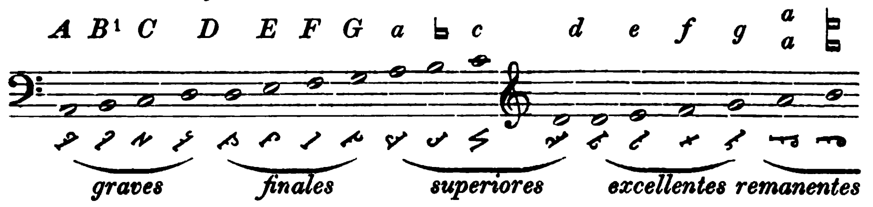
rioris vero prima vel gravissima: quam medietatis rationem pro literarum positione solum D sorte ordinis exequendam obtinuit. Quo in loco quidam enchiriadis musicae auctor non mediocriter erravit, qui ipsa bina septenarum[1] *vocum quadrichorda duabus contra naturam medietatibus separans ipsius medietatis tropum, quod impossibile est, duplicavit et ita pro* 10 *duorum naturali positione tonorum continuum tritonum incurrit, sicque totius monochordi structuram regulari ejus ordine disturbato destruxit et tam eam, quae est secundum antiquos atque modernos, quam eam, quae est secundum ipsius naturae auctoritatem, harmoniae speculationem confudit. Sicut enim omnibus illud opusculum legentibus manifestum esse poterit,* 15 *nulla, quam vel usus habet vel naturae constantia exposcit, in ejus descriptione invenitur specierum constitutio, nulla troporum dispositio. nulla rata vel plenaria principalium chordarum operatio, nullus in agnitione modorum consequens ordo. Quippe ubi nulla ejusdem dispositionis chorda in octava eadem esse reperitur, quod tamen quia oporteat et* 20 *unanimi omnium assertione et insuperabili naturae veritate comprobatur. Cum enim propter significandam aequisonantiam omne diapason, a qua incipit, in eadem litera terminari debeat: quale est in hac, qua de agitur. descriptione, quod, cum A cecineris, in octavo loco secundum ipsum G id est tetrardus respondeat, cum B id est deuterum dixeris, in octavo* 25 *a*[2] *id est protus occurrat! Et ut breviter perstringamus, quamcunque susum vel jusum chordam inceperis, ejus similem non in octava, quod oportet, sed in nona potius regione invenias. Hoc itaque, quia locus obtulit, ideo redarguimus, ne quisquam simplex, dum aliam ibi, aliam in aliis institutionem intenderit, de omnibus incertus reddatur.* 30

Das Tonsystem Hermanns ist von dem der *Musica enchiriadis* gründlich verschieden. Er hat die Bedeutung der Quarte möglichst zu wahren gesucht, indem er eine Siebentonreihe aus zwei verbundenen Quarten gleicher Gattung bildet und diese in höherer Lage wiederholt. Sein System enthält daher nur 14 Töne und erstreckt sich von $A - \bar{g}$; das $\bar{a}$, als Doppeloktav zum Grundton doch unentbehrlich, steht schon außerhalb. Ebensowenig findet man in ihm die Synemmena *b* und *B*, oder auch nur eins derselben, ebensowenig *G*. Um sich in dieser theoretischen Beschränkung mit der praktischen Musik abzufinden, ist er genöthigt, zwischen einer *ratio institutiva* und *formalis* zu unterscheiden: nur was der ersteren entspricht, ist eigentlich und innerlich richtig, alles andere nur äußerlich und scheinbar. Hermann ist nun in den Verdacht gerathen, als habe er

[1] Handschriftlich *septenarium*; s. S. 13, Zeile 32.

[2] Handschriftlich A. Die Buchstabenbezeichnungen der großen und kleinen Oktave hat der Schreiber öfter durcheinander geworfen.

das System der *Musica enchiriadis* der Sache nach mit dem seinigen für wesentlich übereinstimmend, und nur durch eine ungeschickte Art der Aufzeichnung verdunkelt angesehen, so zwar daß auf die Töne *d* und $\bar{d}$ jedesmal zwei Zeichen fielen:



Schlecht, Kornmüller, Brambach, Müller halten die Richtigkeit dieser Annahme für feststehend, indessen will ich nicht verschweigen, daß Brambach sich doch einigermaßen vorsichtig ausdrückt[2]. Wäre sie wirklich feststehend, so würde daraus nicht folgen, daß obiges in der That das System der *Musica enchiriadis* sei. Der Beweis von dessen wahrer Gestalt ist durch die vorausgehenden Auseinandersetzungen, glaub' ich, so fest gegründet, daß er wohl nicht mehr zu Fall gebracht werden kann. Es bliebe nur der Schluss, Hermann habe seinen Vorgänger falsch verstanden. Dieser aber erschiene im Hinblick auf Hermanns Scharfsinn und Bildung als äußerst gewagt.

Er ist auch unnöthig und von Mißverständniß keine Rede. Um die Auffassung Hermanns zu erkennen, empfiehlt es sich, bei Zeile 11 einzusetzen. Es wird tadelnd hervorgehoben, daß der andere mit seiner Tonreihe *continuum tritonum incurrit.* Wenn nur die Zeichen abweichend und verwirrend sind, die Tonreihe selber aber übereinstimmt, wo ist dann ein Tritonus, der sich nicht auch bei Hermann fände? Wo ist ein *tritonus continuus?* und was heißt letzteres überhaupt?

Eine Folge von drei Ganztönen nennen die Theoretiker *tres toni integri*[3], oder *trium tonorum continuatio*[4], oder *tres toni continui*[5]. Daß letzterer Ausdruck gebraucht sei im Gegensatz zu *tres toni non continui*, d. h. 2 Ganztöne und 2 Halbtöne = verminderte Quinte, ist ausgeschlossen, da die zwei Halbtöne dieses Intervalls keinen vollen Ganzton ergeben. Durch *continuus* und *continuatio* soll nur

[1] *B* und eine Oktave höher die quadratische Form ♮ gelten bei dieser Buchstabentonschrift als *H* und *h*.

[2] Die Musiklitteratur des Mittelalters, S. 21 f.

[3] *Musica enchiriadis* S. 169, Sp. 2.

[4] Der Glossator vorgenannten Werkes; Monatshefte für Musikgeschichte 1875, S. 46.

[5] Berno, *Prologus in Tonarium* bei Gerbert, *Scriptores* II, S. 64, Sp. 1.

das Ungewöhnliche einer solchen Folge stärker hervorgehoben werden, indem es sich genau genommen von selbst versteht, daß Töne, welche ein Intervall bilden, unmittelbar neben einander liegen. Etwas anderes aber ist es, wenn ich das Intervall an sich bezeichnen will. Dann kommt es nur auf die Grenztöne an. *Continuus tritonus* kann hier also nicht dasselbe sein, wie *tres toni continui*, um so weniger, als diese in jeder Skala vorkommen. Es kann nur bedeuten, daß das Tritonus-Intervall in mehrfacher ununterbrochener Folge erscheint. Hiervon ist in Hermanns System nirgends eine Spur zu finden, wohl aber in dem der *Musica enchiriadis*, in welchem sich die *tritoni* wie durch vier Stockwerke aufbauen:

Da selbstverständlich jeder Theoretiker vom *protus finalium* ausgehen wird, so können diese *tritoni* nur in einem System vorkommen, welches sich aus zusammengehängten Quinten erster Gattung zusammensetzt. Dies thut erwiesenermaßen der Verfasser der *Musica enchiriadis*. Also kann Hermann dessen System auch nur so verstanden haben, wie es in Wirklichkeit ist[1].

Wir werden nun sehen, wie eine sprachgesetzmäßige Interpretation auch der übrigen Urtheile Hermanns nur auf dieses System passende Ergebnisse hat. »Da in einer Oktave«, sagt er, »sieben verschiedene Töne nur zwei Tetrachorde herstellen[2], die Siebenzahl aber allbekanntermaßen nur eine Mittelzahl besitzt, so müssen die 2 Tetrachorde auf eben diesem einen Mittelton verbunden werden. Die Griechen nennen dies *συναφή*, wir können es *conjunctio* nennen. Demnach ist also der Mittelton der vierte oder höchste des tieferen Tetrachords, der erste aber oder tiefste des folgenden[3]. Die Funktion

---

[1] Der Ausdruck *tritonus continuus* kommt bei Hermann noch einmal vor, S. 16, Z. 3: *quia omnis diatessaron species duobus tonis constat et semitonio*, F ♮, *quia econtra tritono continuo continetur, diatessaron non reputatur*. Hier bedeutet er allerdings *tres toni continui*. Die Schuld an dieser nicht eben glücklich gerathenen Bezeichnung trägt das Wort *continetur*, das Hermann aus dem ihm sehr geläufigen Boetius (IV, 14) herüber nahm. Es forderte den Begriff der Intervallgrenzen (*tritono*), das *constat* des vorigen Satzes dagegen den der intervallbildenden Einzeltöne (*continuo*).

[2] Zu *uno* und *nonnisi*: Vorher war gesagt, es gäbe zwar 4 Tetrachorde, aber 2 derselben seien Wiederholungen der andern vom Anfangston der höheren Oktave aus. Daher stellt e i n e Oktave n u r zwei Tetrachorde her, welche 7 Töne in Anspruch nehmen.

[3] Hermann hat diese Stelle fast wörtlich dem Boetius (I, 24) entnommen. Bei Aufzeichnungen von Tonfolgen setzt Boetius den tiefsten Ton oben an und schreibt die nachfolgenden höheren stufenmäßig nach unten. Er hat sich zu dieser Anordnung durch die ursprüngliche Bedeutung von *υπάτη* bewegen lassen. Her-

des Mitteltons hat, wie die Buchstaben einmal gesetzt sind, nach Bestimmung der Reihenfolge einzig und allein der Ton *D* erhalten. In dieser Beziehung nun hat ein gewisser Verfasser der *enchiriadis musica* einen starken Irrthum begangen. Die obengenannten[1] zwei Tetrachorde der Siebentonreihe hat er gegen das Gesetz der Natur durch zwei Mitteltöne getrennt und statt der einen Oktavengattung jenes vorher gekennzeichneten Mitteltones[2] deren zwei gesetzt, was unmöglich ist; anstatt die beiden Töne in ihrer natürlichen Stellung zu belassen[3], ist er nunmehr in eine Reihe von übermäßigen Quarten hineingerathen«.

Ich unterbreche mich zu einer Bemerkung. Eine ungerade Zahl, sagt Hermann, hat nur eine Mitte, eine gerade aber deren zwei. Wie also zwei Tetrachorde, die in der Siebentonzahl beschlossen sein sollen, nothwendig auf einem Mittelton zusammengehängt werden müssen, so müssen andrerseits zwei mal zwei solcher Tetrachorde getrennt sein. Denn sie ergeben zusammen 14 Töne, also eine gerade Zahl. Daher kommt es, daß das dritte Tetrachord mit einem anderen Tone beginnt, als das zweite schließt. Auf dem Schlußtone des letzteren steht die vierte authentische Oktavengattung (*g*), auf dem Anfangstone des ersteren die erste plagalische (*a*)[4]. Das Gleiche hat der Verfasser der *Musica enchiriadis* innerhalb der unteren Siebentonreihe gethan: nicht nur auf *d*, sondern auch auf *c* steht demnach eine Mittel-Oktavengattung; aber dies ist falsch, die Natur der Siebenzahl verbietet es. Man versteht, daß es dem Hermann auf diesem ausschließlich spekulativen Standpunkte unmöglich sein mußte, mit seinem tief musikalischen Vorgänger überein zu kommen. Man sieht aber auch auf das deutlichste, wie er sich die Entstehung des

---

mann ist ihm hierin gefolgt, s. S. 11, 13, 14. Daher darf er das tiefere Tetrachord *superius* nennen.

[1] *Ipse* in rückweisender Bedeutung auf etwas nicht unmittelbar vorhergegangenes ist eine sprachliche Eigenthümlichkeit Hermanns. Man begegnet ihr häufig, so z. B. gleich wieder in Zeile 10 des oben abgedruckten Textes. Ferner S. 5, Z. 23 der Ausgabe Brambachs, und — besonders auffällig — Z. 24 unseres Textes, wo das *secundum ipsum* sich auf den Z. 16 genannten *is*, d. h. den *auctor musicae enchiriadis* bezieht.

[2] *Tropus* ist sowohl der einzelne Ton in Bezug auf die Tonfolge, der er organisch angehört (s. S. 3, Z. 22), als auch diese Tonfolge oder Tonart selbst. Vgl. Brambach, Die Reichenauer Sängerschule, S. 27.

[3] D. h. den *tetrardus gravium* und den *protus finalium* auf einem Tone zusammentreffend.

[4] S. 13, Z. 19 ff. Hermann sagt hier, *g* bilde die Grenze der Mitteltöne der Plagaltonarten, *a* beginne die Mitteltöne der authentischen. Da jene die Grundtöne der authentischen und diese die Grundtöne der plagalen sind, so kommt es für unseren Zweck auf dasselbe hinaus.

getadelten Systems vorstellt: in ihm ist das Tetrachord, welches »nach einem Naturgesetz« auf *d* endigen mußte, um eine Stufe abwärts geschoben. Dasselbe Tetrachord erster Gattung, versteht sich. Also wurde aus [Notenbeispiel] nunmehr [Notenbeispiel], und statt [Notenbeispiel] lautet die ganze Tonreihe: [Notenbeispiel]. Doch fahren wir fort (Z. 11).

»So hat er das Gebäude des ganzen Tonsystems eingerissen, indem er dessen regelrechten Plan verwirrte, und die Theorie der Tonfolge, wie sie nach der Ansicht der Alten und Neuen, ja auch nach Maßgabe der Natur selbst besteht, in Unordnung gebracht[1]. Denn wie alle Leser dieses Werkchens erkennen können, ist in der von ihm aufgezeichneten Skala keine Feststellung der gebräuchlichen und durch innere Folgerichtigkeit hervorgerufenen Gattungen zu finden[2], keine Ordnung der Tonarten[3], keine durch Abmessung gefundene und vollständige Verrichtung der Töne des tiefsten Tetrachords[4], keine folgerichtige Reihe bezüglich der Erkennung der Oktavensysteme[5]. Denn hier wird kein Tonzeichen[6] derselben Ordnung an achter Stelle als

[1] Er meint die Doppeloktave *A* — *ā*, das *σύστημα τέλειον* der Alten, welche sie freilich anders gliederten, als Hermann thut. Die Maßgabe der Natur findet er in seinem viergetheilten Monochord, dessen *tertius passus* (*d* — *a*) ihm die Quelle für die Quinten ergiebt, während der *quartus passus* (*A* — *d*) solches für die Quarten besorgt.

[2] Die Quarten und Quinten Hermanns und ebenso die durch ihre *συναφή* gebildeten Oktaven entsprechen sich in allen Gattungen. Er kennt demgemäß auch eine 4. Quartengattung (*d* — *g*), die mit der ersten nur äußerlich zusammenfällt, spekulativ aber streng von ihr geschieden wird; s. S. 9 f. seines Traktats.

[3] Bezieht sich auf das Verhältniß der plagalischen zu den authentischen Tonarten.

[4] Dieses versteht Hermann unter den *principales;* sie sind ihm die wichtigsten Töne des Systems, aus welchen es sich recht eigentlich entwickelt. Über ihre Abmessung s. Anmerk. 1.

[5] *Modi* können im besondern jene Hexachordformeln sein, nach welchen (s. Hermanns Traktat S. 19) innerhalb einer Sechstonreihe die Mittel zur Erkennung einer Tonart gefunden werden, sodann auch andre diesem Zwecke dienende formelhafte Tonreihen. Derartiges kann aber Hermann hier nicht meinen. Er gebraucht *modus* auch = *tropus:* wie z. B. S. 13, Z. 19, so auch hier.

[6] *Chorda* bedeutet bei Hermann niemals den Ton schlechtweg, sondern immer den durch Theilung der Monochord-Saite hervorgebrachten Ton, dann zugleich auch das an dem Theilpunkt der Saite eingetragene Zeichen. So hier; es geht dies auch aus dem Ausdrucke *significandam* (Z. 22) hervor. Schon kurz vorher (Z. 18) finden wir das Wort *chordarum,* aber zugleich das den Begriff der Messung enthaltende *rata*.

dasselbe erfunden, was doch nach dem übereinstimmenden Urtheile aller und wegen seiner unwiderleglichen inneren Wahrheit nothwendig ist. Um den Gleichklang äußerlich kenntlich zu machen, muß jede Oktave mit demselben Schriftzeichen endigen, mit welchem sie beginnt. Was für eine Oktave aber sehen wir auf der in Rede stehenden Tabelle, wenn, nachdem man den ersten Ton des ersten Tetrachords (*A*) gesungen hat, diesem nach dem Verfasser der *Musica enchiriadis* an achter Stelle der vierte Ton des zweiten Tetrachords (*G*) entsprechen, nachdem man den zweiten Ton des tiefsten Tetrachords (*B*) angegeben, an achter Stelle der erste Ton des dritten (*a*) entgegentreten soll? Und um es kurz abzuthun: mit welchem Tonzeichen immer man, auf- oder absteigend, angefangen haben mag, man wird das ihm ähnliche nicht an achter Stelle finden, wie es sich gehörte, sondern vielmehr an neunter«.
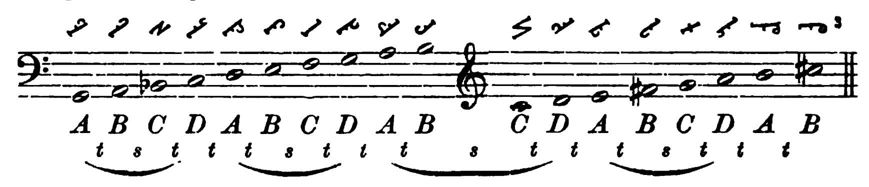
Hermanns Tadel betrifft, wie man sieht, sowohl das System der *Musica enchiriadis* an sich, als seine äußere Darstellung. Die Unmöglichkeit, alle übereinstimmenden Gattungen der drei Hauptkonsonanzen in organischem Zusammenhange darzustellen und die Haupt- und Neben-Tonarten ordnungsmäßig zu verdeutlichen, erscheint ihm als die Folge der Verschiebung des tiefsten Tetrachords. Dieses in der Lage *A H c d* ist ihm Grund und Quelle des ganzen Systems, und das System fällt zusammen, wenn jenes Tetrachord seine Lage verändert. Damit in Verbindung steht ihm die Unzulänglichkeit der Tonbezeichnung. Man kann, sagt er, nun auch äußerlich nicht einmal erkennen, was eine Oktave ist, denn man findet nicht an achter, sondern an neunter Stelle dasselbe Zeichen. Der Satz Z. 23 ff. enthält die Möglichkeit eines Mißverständnisses. Ich habe in der Übersetzung erklärend nachgeholfen[1]. Wer sich an der Doppelsinnigkeit des Ausdrucks stößt, überlegt nicht, daß Hermann das was er meinte garnicht anders sagen konnte, wollte er korrekt sein. Für ihn war *A* absolut der tiefste Ton des Systems, denn mit ihm bezeichnete er den *protus gravium*. Er war ihm dasselbe, was dem Verfasser der *Musica enchiriadis* [Zeichen]. Ebenso war ihm *G* absolut der höchste Ton des Finaltetrachords, also derselbe, welchen dort [Zeichen] bezeichnet. Man setze statt *A* [Zeichen] ein und statt *G* [Zeichen], ferner [Zeichen] statt *B* und [Zeichen] statt *a*, so hat man vor Augen, was er sagen will. Schlecht und die anderen versahen es darin, daß sie *A* — *G*, *B* — *a* hier von Hermanns System verstanden. Dann wären

---

[1] Ich vermuthe sogar, daß hinter *A* der Zusatz *id est protum* ausgefallen ist. Dadurch würde zwischen allen Gliedern des Satzes völlige Übereinstimmung hergestellt.

freilich nur 7 Töne verfügbar und zusammengehängte Tetrachorde erforderlich. Aber mit keinem Worte sagt Hermann, daß in der *descriptio, de qua agitur* zwischen *A* und *G* ein Septimenabstand sei. Und ebenso wenig sagt er im Folgenden, daß die *similis chorda in nona regione* nur vom Tonzeichen, nicht auch vom Tone selbst zu verstehen sei. Beides fällt hier wie in der *Musica enchiriadis* zusammen.

Zum Überfluß finden wir die Sache in Hermanns Schrift auch durch ein Diagramm erläutert. Gerbert hatte es falsch überliefert[1]. Seitdem wir in Brambachs Ausgabe eine genaue Nachbildung vor uns haben[2], wird man wohl aufhören, die dort bemerkten Irrthümer auf Rechnung Hermanns zu setzen. In der That ist das Diagramm vollständig korrekt, nur sind die Dasia-Zeichen noch mehr vornüber geneigt als gewöhnlich und deshalb tritt die Querlage der beiden *remanentes* nicht hervor, auch erscheint das zweite derselben nur flüchtig hingeworfen. Wie in ähnlichen Fällen so häufig, muß man von unten nach oben lesen. Sämtliche Tetrachorde sind getrennt, die Abstände zwischen den Tönen aufs genaueste verzeichnet. Ferner sind immer nur die Tetrachordtöne mit Buchstaben versehen, die Reihe *A B C D* kehrt also an jeder fünften Stelle wieder und bestätigt so, was ich oben über die Bedeutung des *A* gesagt habe. Kurz es ist alles gethan, um jedem Mißverständniß vorzubeugen. Legen wir eine Notenreihe dazwischen, so hat demnach Hermanns Diagramm folgendes Aussehen:



Daß Hermann mit seinem System der Praxis gegenüber ins Gedränge gerieth, konnte ihm um so weniger verborgen bleiben, als er selbst ausübender Musiker war. Darum sah er sich, wie schon gesagt, gezwungen, zwischen *forma* und *institutio* zu unterscheiden: nach ersterer ist manches erlaubt, was die letztere verbietet. Er er-

---

[1] *Scriptores* II, S. 144 f.

[2] Tafel II, Figur 8.

[3] Die Wiener Handschrift der *Musica enchiriadis* enthält ein Diagramm, in welchem der Versuch gemacht ist, die Buchstabenreihe *A* — *G* der Dasia-Notirung anzupassen. Natürlich fällt nun der Buchstabe der Oktave von *A* mit dem vierten Dasia-Zeichen des zweiten Tetrachords und derjenige der Doppeloktave mit dem dritten des vierten Tetrachords zusammen. Übrigens ist das, von Hans Müller a. a. O. S. 69 mitgetheilte, Diagramm vollkommen richtig.

kannte es als einen empfindlichen Mißstand, daß auf seinem *tetrachordum gravium* nicht die 4 Quintengattungen konstruirt werden konnten *(diapente species violenter requiruntur in gravibus)*[1]. »*Ergo quod institutio*[2] *repudiat, forma tantum, si Γ graecum apponatur, synemmenon quoque, fieri potest, ut sit quasi prima Γ A B C D, secunda A B C D E, tertia B C D E F, quarta C D E F G*«. Deutsch: »Also was die theoretische Betrachtung nicht zuläßt, kann doch, freilich nur in praktisch-äußerlicher Weise, geschehen, wenn man das griechische Gamma (*G*) und auch das Synemmenon (*B*) hinzufügt, so daß gleichsam die erste Quintengattung [Notenbeispiel] ist, die zweite: [Notenbeispiel], die dritte: [Notenbeispiel], die vierte: [Notenbeispiel].« Hätte der Verfasser der *Musica enchiriadis* diesen Satz gelesen, er würde ein Lächeln nicht haben unterdrücken können.

VI.

Noch an zwei anderen Stellen kommt Hermann auf das System seines größeren Vorgängers zurück[3]. Es ist, als ob es ihm keine Ruhe gelassen hätte. Hier wiederholt er zum Theil dieselben Vorwürfe, hebt aber einen Punkt hervor, den er an erster Stelle nicht besonders beleuchtet hatte, da er sich dort nur mit der Oktave zu schaffen macht. Allerdings hängt dieser Punkt mit der Oktavendisposition eng zusammen. In der Dasia-Notirung, sagt er, entsprechen sich die Zeichen an fünfter Stelle. Das ist ungehörig, da die Quinte keine vollkommene Konkordanz ist. Richtig bemerkt; im strengsten Sinne konkordirt zu einem Tone nur dessen Oktave oder Doppeloktave. Man kann aber entgegenhalten, daß die Zeichen ja auch nicht dieselben, sondern nur ähnliche sind. Und man muß entgegenhalten, daß der Verfasser der *Musica enchiriadis* die absolute Quinte garnicht meint, sondern vielmehr ihre Stellung im Oktavensystem. In diesem Verstande wird es doch dabei sein Bewenden haben müssen, daß jede Quinte des Systems virtuell derselbe Ton ist, wie derjenige, von dem aus sie gemessen wird. Der Unterschied ist der rein äußerliche, daß sie nach der Höhe oder Tiefe

---

[1] S. 8, Zeile 37 ff.

[2] Handschriftlich *constitutio*. Doch s. S. 16 und Jahrgang 1886 dieser Zeitschrift S. 370.

[3] S. 12, Z. 31 ff. und S. 18, Z. 29 ff.

hin um ein gewisses Intervall von ihm entfernt liegt. Hermann sieht hier wieder nur mit dem Auge des Doctrinärs.

Nun aber hat es mit den beiden späteren Stellen etwas besonderes auf sich. Das System, welches bemängelt wird, ist im Prinzip das gleiche, wie das an erster Stelle kritisirte. Die Sache ist aber doch nicht ganz dieselbe. Wer dies bislang gemeint hat — und soweit ich sehe ist es allgemein geschehen — hat die Stellen nicht genau betrachtet. Es wird nicht auf eine bestimmte Person gezielt, sondern auf eine Mehrheit ungenannter Theoretiker[1]. Und von ihnen wird gesagt, daß sie »fast« überall an fünfter Stelle dieselben Zeichen setzen. Dies bemerkenswerte »fast« findet sich beide Male[2]. Es giebt uns ein sehr einfaches Rechenexempel auf. Aus vier Quinten bildet sich ein System von 18 Tönen. Folglich giebt es vier Neuansatzpunkte. Wenn Hermann sagt, gewisse Leute ließen »fast überall« an fünfter Stelle die Zeichen wiederkehren, so folgt mit Notwendigkeit, daß sie dies an **e i n e r** Stelle nicht thun. **N u r** an einer; denn wenn es an zweien unter vieren geschähe, paßte der Ausdruck nicht mehr. Überlegen wir nun, an welcher Stelle das Bewußte nicht stattgehabt haben könnte, so finden wir nur den Ansatzpunkt der *excellentes*. Denn sollte schon einmal in zusammenhängenden Pentachorden fortgeschritten werden, so boten die drei untersten in sich nichts bedenkliches. Das vierte aber enthielt einen für die diatonische Gewöhnung unerhörten Ton: $\overline{fis}$. Wenn man das vierte Pentachord auf $\overline{d}$ einsetzen ließ statt auf $\overline{e}$, war der Gegenstand des Ärgernisses entfernt. Und daraus ergab sich sogleich der zweite Vortheil, daß man sich auch um das $\overline{\overline{cis}}$ drücken konnte. In diesem Falle nämlich entstanden als *remanentes* die Töne $\overline{a}$ und $\overline{h}$.

Die Frage, ob sich der Versuch, $\overline{fis}$ und mit ihm $\overline{\overline{cis}}$ auszumerzen, auch noch anderweit urkundlich beglaubigen läßt, meine ich wohl bejahen zu können. Eine in Valenciennes befindliche Handschrift der *Musica enchiriadis* enthält eine graphische Darstellung des Systems, deren Veröffentlichung wir Hans Müller verdanken (a. a. O. S. 69). Die Dasia-Zeichen nebst den links den Zwischenräumen gegenüberstehenden Intervallbezeichnungen sind nach Tetrachorden sorgfältig abgegrenzt. Das tiefste Tetrachord bietet nichts merkwürdiges. Dagegen zeigt das Finaltetrachord sowohl ober- als unterhalb des [illegible]

---

[1] *»Errasse illos colligitur«.* — *»Longe a veritate discordant«.*

[2] ... *»qui eadem fere ubique in quintis locis signa ponunt«*, ... *»qui fere ubique in quintis locis eadem signa ponunt«*. Die zweite Stelle verhindert anzunehmen, daß *fere* zu *eadem* zu ziehen sei, eine Möglichkeit, welche die erste Stelle allenfalls offen ließe.

ein *T*, das Zeichen des Ganztonabstandes. Man könnte es für ein Schreibversehen halten, denn der Abstand zwischen und ist bereits bezeichnet, bemerkte man nicht beim vierten Tetrachord dieselbe Einrichtung. Diese beiden *T*, welche ich größerer Deutlichkeit halber habe roth drucken lassen, müssen einer gewissen gleichen Absicht entspringen. Erinnern wir uns, daß die Grundlage des Systems die Oktavgattung des ersten Kirchentons ist, so können wir kaum zweifeln, daß eben diese und ihr zweimaliger Ansatz auf *d* und $\bar{d}$ hat markirt, folglich das vierte Tetrachord eben von $\bar{d}$, und nicht von $\bar{e}$ hat begonnen werden sollen. Ganz konsequent finden sich nun auch beim dritten Tetrachord nicht vier wie beim ersten und zweiten, sondern nur drei Tonabstände verzeichnet, dagegen beim letzten Tetrachord wiederum vier. Das heißt: die beiden obersten Tetrachorde sind zusammengehängt, und damit fällt die Nöthigung hinweg, ein $\overline{fis}$ und $\overline{\overline{cis}}$ einzuführen. Bei den *remanentes* scheint übrigens dasselbe Verfahren beabsichtigt zu sein, denn auch für fehlt das Zeichen des Tonabstandes; sie werden also auf $\bar{g}$ einhängen sollen, so daß die gesammte Tonreihe mit *G* begönne und mit $\bar{a}$ endigte.

Nun wäre immer noch die Muthmaßung möglich, sämmtliche Tonabstände der beiden oberen Tetrachorde seien verschrieben, das unterhalb stehende *T* gehöre zu und das zwischen den *remanentes* stehende zu , diese letzteren beiden Töne aber habe man als die bedeutungsloseren ohne Intervallbestimmung gelassen. Aber die Annahme würde zur Folge haben, daß dann das *T* unterhalb jeglichen Zweckes baar erschiene, man müßte auch hier einen Schreibfehler annehmen und es einfach streichen. Solche weitgehende kritische Eingriffe sind schon an sich bedenklich und nur im letzten Nothfalle zu wagen. Sie erscheinen hier um so weniger zulässig, als auch das Diagramm des *Codex Palatinus* dieselbe Anordnung ergiebt, wie das der Handschrift von Valenciennes. Nur sind in ihm die beiden oben roth gedruckten *T* fortgelassen, was ohne sachlichen Nachtheil geschehen konnte, wenn sie, wie ich annahm, nur äußere Merkzeichen sein sollten. Wichtig ist, daß hier dem dritten Tetrachord vier Tonabstände beigeschrieben sind, dagegen dem vierten drei, indem das Intervallzeichen für fehlt. Dies kommt natürlich ganz auf dasselbe hinaus, ergiebt aber auch, daß der Schreiber

des *Codex Palatinus* (oder der seiner Vorlage) mit Bewußtsein und selbständiger Absicht verfahren ist, und bildet so einen Beweis mehr dafür, daß *superiores* und *excellentes* auf $\bar{d}$ zusammengehängt werden sollten[1]. Die *remanentes* sind genau so eingerichtet, wie in der Handschrift von Valenciennes[2].

Überschauen wir alles, so haben wir das System der *Musica enchiriadis* in wichtigen und angesehenen Quellen, wie im *Monochordum Fortunatiani* und bei Hermannus Contractus in seiner vollen Originalität wiederfinden können. Daneben aber auch in zwei Abwandlungen. Die eine besteht darin, daß, um durch das ganze System reine Quarten herstellen zu können, der höchste Ton *cis* in $\bar{\bar{c}}$ erniedrigt wurde; sie bietet der Münchener Glossator der *Musica enchiriadis* und wahrscheinlich auch das *Monochordum Ottonis*[3]. Die andere beseitigt durch Verbindung der beiden höchsten Tetrachorde auf $\bar{d}$ das $\bar{fis}$ der *excellentes*; $\bar{\bar{cis}}$ würde dadurch zu $\bar{h}$ werden, es scheint jedoch, als seien auch die *remanentes* mit den *excellentes* zusammengehängt und dadurch der höchste Ton auf $\bar{a}$ erniedrigt. Entfernt sich die erste Abwandlung nur unbedeutend vom Original, wennschon zur Erreichung eines Zweckes, der dem Schöpfer des Systems fern lag, so schädigt die zweite dasselbe schon empfindlich in seiner Grundlage, dem quintenmäßigen Aufbau. Nur insoweit auch für sie die erste Kirchentonart das augenscheinlich maßgebende ist, trägt

---

[1] Es scheint sogar, als ob im Diagramm von Valenciennes die Zahl der Punkte, welche die verschiedenen Tetrachorde trennen, zu der Zahl ihrer Töne in Beziehung stände. Bei den beiden unteren Tetrachorden sehen wir je vier Punkte, zwischen dem dritten und vierten nur drei, unter den *remanentes* nur zwei. Letztere könnten freilich, dieser Annahme gemäß, nicht zusammengehängt sein, doch kann man auch sagen, daß nur ein Punkt zur Trennung nicht genügend erschien.

[2] Ich bemerke beiläufig, daß im Diagramm des *Codex Palatinus* die Intervallbestimmungen für die beiden tiefsten Töne der *graves* fehlen. Aber aus den der beiden oberen, *T T*, kann man mit voller Sicherheit entnehmen, wie das Tetrachord gemeint ist.

[3] Wilhelm von Hirschau tadelt einen *venerabilis vir Otto*, welcher *in enchiriade sua* ein System von lauter getrennten Tetrachorden aufgebaut habe (Gerbert, *Scriptores* II, 169 f.; Hans Müller, Die Musik Wilhelms von Hirschau, S. 44 f.). Da er Form und Begründung des Tadels fast wörtlich aus Hermanns Abhandlung abschreibt, hat Brambach geschlossen, es sei mit obiger Schrift Ottos unsere *Musica enchiriadis* gemeint (Die Musiklitteratur des Mittelalters S. 10 f.). Dies ist nicht möglich, da Wilhelm vorher an Otto lobt, daß er die 8 Oktavengattungen exakt und korrekt zu entwickeln verstanden habe, ein Geschäft, mit dem sich der Verfasser der *Musica enchiriadis* garnicht abgiebt. Nur so viel wird man folgern dürfen, daß das System jenes Otto mit dem seinigen im wesentlichen gleich war, und daß das *Monochordum Ottonis* in diese, einstweilen als verloren zu betrachtende Schrift hineinzugehören scheint.

sie noch das Gepräge des Urbilds. Aber nicht mehr aus den vier Ansetzungen jener Tonart wird sie entwickelt, sondern nur aus zweien: in die *G*-Skala kettet sich noch die *d*-Skala hinein, der Rest aber ist lediglich Wiederholung der *d*-Skala, in der höheren Oktave. Unzweifelhaft hat der Umstand, daß das Oktavintervall, wie man zugestehen muß, in dem Originalsystem nicht zu seinem Rechte kommt, diesen Versuch veranlaßt, der natürlich zu nichts anderem als einer Zwitterbildung führen konnte. Beachtenswerth aber ist, daß er nicht in selbständigen Schriften, sondern in Handschriften der *Musica enchiriadis* selber auftaucht, und zwar schon in den ältesten. Denn die Handschrift von Valenciennes gehört ins X. und der *Codex Palatinus* ins X./XI. Jahrhundert. Schon sehr bald also nach Abfassung der *Musica enchiriadis* müssen umgestaltende und entstellende Hände über sie gekommen sei. Entstellende insofern, als wenigstens zu der letzteren Abwandlung des Systems der Text in vielen Punkten nicht mehr paßt[1]. Aus Hermanns Abhandlung ist zu schließen, daß ihm sowohl Handschriften vorlagen, die das ursprüngliche, als auch solche, die das umgebildete System enthielten, und daß er über das, was original und nicht original war, genau Bescheid wußte. Sonst hätte er gewiß nicht den *enchiriadis musicae auctor* so deutlich geschieden von einer unbestimmten Menge von Theoretikern, die nur im allgemeinen seinen Spuren folgten. Ein sonderbares Spiel des Zufalls hat es gewollt, daß jenes oben beschriebene Diagramm, in welchem die Lehre der *Musica enchiriadis* vollkommen richtig dargestellt ist, an eine Stelle seiner Abhandlung gerathen ist, an die es nicht gehört. Es findet sich nämlich S. 18, hinter Zeile 39, nachdem vorher gerade von den Leuten gesprochen worden ist, die nicht die reine, sondern die opportunistisch umgemodelte Lehre der *Musica enchiriadis* vertraten; es müßte aber auf S. 6, hinter Zeile 9, seinen Platz haben. Die Verwechslung stammt vermuthlich schon von der ersten Niederschrift her. Hermann, der wegen seines körperlichen Zustandes wohl nur selten eigenhändig schrieb, wird dem Helfer, welchem er diktirte, aufgetragen haben, aus einer der vorliegenden Handschriften das Diagramm zu kopiren, und dieser hat eine unrichtige gegriffen.

Endlich hat es auch an solchen nicht gefehlt, die das System, dessen Sinn sie nicht verstanden, ganz aus Rand und Band brachten

[1] Vgl. außerdem S. 455, Anmerk. 1. — Auf die Annahme von Bearbeitungen im XI. Jahrhundert führten auch die Untersuchungen, welche Hans Müller an dem *Codex Parisinus* 7202 und der Brügger Handschrift 531 vornahm; a. a. O. S. 3 f. und 5 f.

und alsdann ihre Kritik an ihm übten. An der Spitze dieser Leute steht, was seinen Ruhm nicht vermehren wird, Guido von Arezzo. Dessen Skala enthält bekanntlich 21 Töne und verläuft diatonisch, nur daß er neben *h* und $\bar{h}$ auch *b* und $\bar{b}$ zuläßt. Über den Erfinder des Systems der *Musica enchiriadis* und seine Schule läßt er sich in den *Regulae rhythmicae* also vernehmen:

> *Miror, quatuor fecisse quosdam signa vocibus,*
> *Quasi quintae sint eaedem, quarum quaedam dissonant,*
> *Quaedam, quamvis sint affines, non perfecte consonant*[1].

Er findet also dissonirende Quinten, hat demnach den Haupt- und Grundgedanken des Systems nicht verstanden. Die Spitze des Unsinns stellt eine nach diesen Versen im *Codex Durlacensis* von unbekannter Hand eingefügte Skala dar, die von *A* diatonisch aufsteigt und deren einzelnen Tönen die Dasia-Noten der Reihe nach untergeschrieben sind. Durch dieses Verfahren ergiebt sich als Tetrachord der *excellentes* der Tritonus $\bar{f}$ — $\bar{h}$[2]. Angesichts solcher Leistungen hatte es Guido freilich leicht zu sagen, die *dispositio* der Töne sei *a doctoribus nimia obscuritate perplexa*. Nur daß die *obscuritas* in andern Köpfen herrschte, als er meinte. Bei dem großen Ansehen, welches Guido genoß, war es natürlich, daß viele in sein Urtheil einstimmten. Zu ihnen gehörte auch der Mann, welcher in der Einsiedler Handschrift der *Musica enchiriadis* zu der im VI. Kapitel gegebenen Regel von der Gleichheit der quintversetzten Töne die von Gerbert gebilligte Randbemerkung machte: *Falsa regula. Habet suae qualitatis characterem, non sonum.* Seitdem ist bis heute die Lehre jenes Buches mißverstanden geblieben. Ich hoffe, es ist mir gelungen, diesem Zustande ein Ende zu machen und dem Verfasser zurückzugeben, was ihm gebührt: den Namen eines großen Theoretikers.

---

[1] Gerbert, *Scriptores* II, S. 26. — Brandi, Guido Aretino S. 399.

[2] Brambach, Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes S. 52.

Ein Brief Felix Mendelssohns.

Von

Max Friedländer.

Das folgende Schreiben ist meines Wissens bisher noch ungedruckt:

Berlin den 26. Juni 1838.

Hochgeehrter Herr Doctor

Ihre geehrten Zeilen vom 14. April erhielt ich erst gestern hier, nebst der beigefügten Partitur der Dobrzynski'schen Symphonie. Ich eile Ihnen den Empfang zu bescheinigen und für alles Freundliche, das Sie mir in Ihrem Briefe sagen aufs Beste zu danken. Wohl bedurfte es nicht des Canons und der Erinnerung an die Herren Hauser und Goldschmidt um mir Ihr Andenken zurückzurufen, das in meinen damaligen Aufenthalt in Wien so fest verflochten ist; wie oft habe ich an diese frohe, frische Zeit gedacht und an die vergnügten Stunden die wir damals zusammen verlebten. Sie fragen mich nach der Symphonie, die ich bei Mechetti zurückließ, und von der Sie glauben, daß sie aus ddur ginge; dies ist aber ein Irrthum: sie war in cmoll und ganz dieselbe die dann später bei Schlesinger erschienen ist, durch eine Verabredung der beiden Herrn Verleger, von der ich erst nachher erfuhr. — Die Symphonie zur Feier des Reformationsfestes bedaure ich Ihnen nicht schicken zu können, da es eine so jugendliche Jugendarbeit ist, daß ich mich jetzt zuweilen wundre, daß ich sie nicht besser gemacht habe, und da ich sie also aus dem Gefängniß in meinem Schranke nicht entwischen lassen darf. Ich werde dagegen im nächsten Winter in Leipzig zwei neue Symphonieen aufführen, an denen ich jetzt arbeite, und wenn ich dieselben für würdig halten darf zu Ihnen zu wandern, so

sollen sie sich gewiß bald nach der Aufführung auf den Weg machen und um eine freundliche Aufnahme bitten. Wie freut es mich, daß Sie sich immer noch meiner erinnert und an meiner Musik Vergnügen gefunden haben!

Mit vollkommner Hochachtung

Ihr ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy.

P. S.

In der Partitur der Symphonie finde ich einen verschlossenen Brief mit der Adresse: à la Société Philharmonique de Concert spirituel à Vienne. Sollte derselbe von Wichtigkeit sein, so bitte ich mir anzugeben, was damit geschehen soll.

Adresse außen:

Herrn Herrn Dr. Franz v. Piątkowski
Landes- u. Gerichts-Advokat
in Lemberg[1].

Vier Monate früher, am 11. Februar 1838, hatte Mendelssohn an Julius Rietz geschrieben:

Eine oder vielmehr ein Paar Symphonieen zu schreiben habe ich mir für dies Jahr fest vorgenommen; gebe nur Gott, daß sie so werden, wie ich's mir denken und vorstellen, aber selten schreiben kann.

Die Reformations-Symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen, als irgend eines meiner Stücke; soll niemals herauskommen; Camacho-Ouv. noch eher, aber doch auch kaum[2].

Aus diesen beiden Schreiben geht zunächst hervor, daß es keineswegs im Sinne Mendelssohn's war, wenn die Reformations-Symphonie dem Drucke übergeben wurde. Es geschah dies einundzwanzig Jahre nach des Komponisten Tode, im Jahre 1868. Die Herausgeber kannten zwar die vorstehenden, die »jugendliche Jugendarbeit« verurtheilenden Briefstellen nicht, aber eine andere Äußerung Mendelssohn's lag doch damals bereits gedruckt vor:

»— — — Es ist mir, namentlich in der Ouverture (eine Komposition von Rietz ist gemeint) ein gewisser Geist, den

[1] Der Brief — er trägt die Poststempel: Berlin 27. 6. — Lemberg 3. Juli 1838 — ist in meinem Besitz.

[2] Ich durfte diese Stelle einem bisher ungedruckten Schreiben entnehmen, welches zu der von Loeper'schen Sammlung gehörte und in der Stargardt'schen Handschriften-Auction vom Dezember 1888 zur Versteigerung kam.

ich selbst allzugut kenne, weil er nach meiner Meinung die Reformations-Symphonie hat mißlingen lassen.«

(Brief Mendelssohn's vom 23. April 1841, im 2. Theil der M.'schen Briefsammlung, S. 282.)

Der Adressat dieses letzteren Briefes war ebenfalls Julius Rietz. Daß er bei der Herausgabe der Reformations-Symphonie betheiligt gewesen wäre, ist wohl ausgeschlossen. Allerdings hatte Rietz in Gemeinschaft mit David, Hauptmann, Moscheles, Schleinitz und Paul Mendelssohn zu der Sachverständigen-Kommission gehört, welche nach Mendelssohn's Tode über die Publikation der nachgelassenen Werke Bestimmungen traf. Allein unter den Augen dieser Kommission wurden im Ganzen nur 28 Werke veröffentlicht, nämlich op. 73 bis op. 100, und mit dem Jahre 1852 scheint ihre Wirksamkeit geendet zu haben. 1853 starb Mendelssohn's Wittwe. Die Handschriften der noch unpublizirten Werke kamen nunmehr in den Besitz des ältesten Sohnes Karl, und auf dessen Veranlassung begannen 1867 (fünfzehn Jahre nach der letzten Drucklegung) weitere Veröffentlichungen von posthumen Werken, deren siebente die Reformations-Symphonie war.
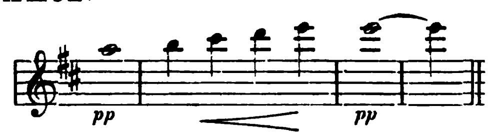
Mendelssohn schrieb die Symphonie in der zweiten Hälfte des Jahres 1829 und den ersten Monaten des folgenden Jahres. Er erhoffte eine Aufführung bei der dritten Säkular-Feier der Augsburger Konfession, die am 25. Juni 1830 in ganz Deutschland begangen werden sollte; die politischen Ereignisse dieser Epoche verhinderten aber festliche Veranstaltungen. — Die erste Erwähnung des Werkes findet sich in Mendelssohn's Briefen vom 2. September 1829 aus Llangollen und 10. September 1829 aus London [1]. Am 25. Mai 1830 war es bereits vollendet, wie aus dem Briefe an Fanny [2] hervorgeht. Details über die Niederschrift der Partitur giebt Ed. Devrient [3]. In den Pariser Reisebriefen vom Januar bis März 1832 spricht Mendelssohn öfters von der Symphonie, welche von Habeneck's Orchester mehrmals durchgespielt wurde. Zu einer Aufführung im Conservatoire kam es aber nicht, vielmehr war es in Berlin, wo das Werk zum ersten Male öffentlich gespielt wurde, und zwar am 15. November 1832 unter M.'s persönlicher Direktion. Diese Aufführung blieb für mehrere Decennien die einzige, zu M.'s Lebzeiten wurde sie nie wiederholt. Rietz' Verzeichniß der Kompositionen im Anhange der Briefsammlung erwähnt

[1] Vgl. S. Hensel, Die Familie Mendelssohn, I, S. 276 und 280.
[2] Reisebriefe I, S. 7.
[3] Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn, S. 98.

neben der Berliner noch eine Londoner Aufführung; eine solche wäre aber sicher nicht dem sehr zuverlässigen Biographen Mendelssohn's, Grove, entgangen, der darüber nichts berichtet.

Im Winter 1867 zu 68 wurde die Symphonie in deutschen und englischen Konzerten wiederbelebt, und 1868 sowohl bei N. Simrock in Berlin als auch bei Novello Ewer & Co. in London gestochen. Sie erhielt die Opus-Zahl 107, No. 36 der nachgelassenen Werke.

Der erste Satz der Symphonie enthält bekanntlich das sog. »Dresdener Amen«



welches später noch zweimal von hervorragenden Komponisten benutzt wurde: 1836 von Ludwig Spohr in seinen »Nachklängen einer Reise nach Dresden«[1] etc. für Piano und Violine, op. 96, und 1878 von Richard Wagner im Vorspiel zu Parsifal.

Wie betreffs der Reformations-Symphonie die beiden obigen Briefe übereinstimmen, so enthalten sie auch fast gleichlautende Bemerkungen über Mendelssohn's Kompositionspläne für das Jahr 1838. Leider ist seine Absicht, in dieser Zeit eine oder zwei Symphonien zu beenden, nicht zur Ausführung gekommen, obgleich, wie es scheint, eine Symphonie in Gedanken bereits fertig konzipirt war. Man vergleiche mit den obigen Briefstellen noch die folgenden:

Am 26. Juni 1838 schreibt Mendelssohn an Moscheles:

> »Ich habe eine Symphonie in B dur vor und hoffe, ich habe einen Fortschritt im letzten Jahre gemacht. Wenn ich nur zuweilen ein Urtheil wie das Deinige hören könnte, sollte es noch rascher gehen.«
>
> (Briefe von Mendelssohn an Ignaz und Charlotte Moscheles, Leipzig 1888, S. 153.)

am 15. Juli 1838 an Hiller:

> »— eben bin ich bei einem dritten Violinquartett und habe eine Symphonie im Kopf, die bald vom Stapel laufen soll. In B dur.«
>
> (Mendelssohn, Briefe u. Erinnerungen. Von Ferdinand Hiller. S. 112. Das hier erwähnte Quartett — D dur, op. 44, No. 1 — ist im Manuskript: 24. Juli 1838 datirt.)

am 30. Juli 1838 an David:

---

[1] Über dieses Werk vergl. den ausführlichen Bericht in Spohr's Selbstbiographie II, S. 214.

»Ich habe mein drittes Quartett in Ddur fertig. — — Jetzt denke ich, in den nächsten Tagen das Ausschreiben meiner Symphonie anzufangen und in kurzer Zeit, wahrscheinlich hier (Berlin) noch, zu beendigen.«

(Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 1888, S. 94.)

am 1. August 1838 an Schleinitz:

»Was ist denn das Schöne das Du findest, wenn ich an einem Quartett oder an einer Symphonie arbeite?«

(Briefsammlung II, S. 177. — Wie allgemein auch diese Worte gehalten sind, so zeigen sie doch, welche beiden Formen den Komponisten damals am Meisten beschäftigten.)

und am 28. Oktober 1838 an Moscheles:

»Drei neue Violinquartette habe ich gemacht; — — auch eine neue Symphonie denke ich bald zu beendigen.«

(Briefe an Ign. u. Charl. Moscheles, S. 160.)

Auch im folgenden Jahre noch trug sich Mendelssohn mit dem Symphonieplan. Am 19. Januar 1839 schreibt er der Londoner Philharmonic Society von einer

»im vorigen Jahre begonnenen Symphonie; es sei indessen fraglich, ob seine sonstigen Beschäftigungen ihm gestatten würden, sie zur rechten Zeit für die season (April/Juni) 1839 zu vollenden.«

(Grove, Biographie Mendelssohn's im Dictionary of Music and Musicians, II, S. 274.)

ferner am 18. Juni 1839 aus Frankfurt an Fanny:

»— Ich schreibe an einem Trio (das erste Stück ist fertig), an einer Violinsonate (dito), an einer Symphonie (nicht dito).«

(Briefsammlung II, S. 193.)

und am 24. Juli 1839 aus Hochheim bei Coblenz an David:

»Ich habe ein Trio, ein Heft vierstimmiger Lieder, drei Orgelstücke dort (in Frankfurt) fertig gemacht, auch an der Symphonie und anderen Sachen wieder angefangen.«

(Ferdinand David und die Familie Mendelssohn, S. 117.)

Diese Symphonie, ist, wie oben erwähnt, nicht beendet worden, und die umfangreichen Skizzen mögen sich irgendwohin verloren haben oder vom Komponisten vernichtet worden sein. In den etwa 40 Manuskript-Bänden des Mendelssohn'schen Nachlasses, welche die Berliner Königliche Bibliothek aufbewahrt, finden sie sich nicht. Wahrscheinlich ist es, daß M. die Skizzen zum Lobgesang benutzt hat, der ja kurze Zeit darauf — in der ersten Hälfte 1840 — komponirt wurde und ebenfalls aus Bdur geht. —

Ich lasse schließlich noch einige Notizen zu dem oben abgedruckten Briefe folgen.

Mendelssohn's Aufenthalt in Wien fällt in das Jahr 1830, von Mitte August bis zur dritten Septemberwoche.

Die bei Mechetti zurückgelassene Symphonie ist die im Jahre 1824 komponirte C moll-Symphonie op. 11. — Herr Robert Lienau in Berlin verwahrt noch jetzt den Verlagskontrakt (datirt 18. 2. 37.), in welchem Mendelssohn dieses Werk (zugleich mit op. 1, 2, 5, 8 und 9) dem Musikhändler Ad. M. Schlesinger als Eigenthum überläßt und ausdrücklich bemerkt, daß er op. 11 »ursprünglich an Herrn Mechetti verkauft, jedoch zu dessen Verkauf an Herrn Schlesinger seine Einwilligung gegeben habe.«

Über Franz Hauser ist in dieser Zeitschrift eine Bemerkung nicht nöthig. Vielleicht dürfte aber ein Wort über die Dobrzynski'sche Symphonie nicht ganz ohne Interesse sein. Im Jahre 1835 hatten die Unternehmer der Concerts spirituels in Wien: Baron Lannoy, Tietze und Carl Holz, ein Preisausschreiben[1] für eine neue große Symphonie erlassen, welches in deutschen Musikerkreisen weite Verbreitung fand. »In Wien«, so schreibt Mendelssohn darüber an Hauser[2], »haben sie für die beste Symphonie einen Preis von 50 Ducaten ausgesetzt, und Seyfried, Umlauf und Conradin Kreutzer und Konsorten sollen's entscheiden, lauter Kerl's, die keine Symphonie zusammenbringen können, und wenn sie sich drei Jahre kasteiten. Wär' es ein Comité von den besten Komponisten der ganzen Welt, so möcht' ich auch um keinen Preis konkurriren; der bloße Gedanke, daß ich eine Preismusik komponirte, machte mich so unmusikalisch wie Umlauf und Seyfried zusammengenommen«. —

Andere Musiker waren betreffs dieser Konkurrenz weniger rigoros, vielmehr liefen zahlreiche Bewerbungen ein, und nach acht Monaten wurden als Sieger proklamirt für den ersten Preis: Franz Lachner in München, für den zweiten: Johann Felix Dobrzynski, Eleve des Warschauer Konservatoriums, für den dritten: Joseph Strauss in Karlsruhe.

Wie es nun häufig geht, machte sich gegen den Beschluß der Jury eine lebhafte Opposition geltend, namentlich Seitens der Freunde des jungen Polen, die seine Symphonie weit über das gekrönte Lachner'sche Werk stellten[3]. Um diese Kritiker zum Schweigen zu

---

[1] Abgedruckt im Allgemeinen Musikal. Anzeiger, Wien, 1835, No. 7.

[2] Hanslick, Suite (Wien und Teschen, o. J.): Aus dem Leben und der Korrespondenz Hauser's, S. 33.

[3] Vgl. den Wiener Brief in der Leipziger Allg. Mus. Ztg. v. 20. Juli 1836.

bringen, wurden in den ersten Monaten des Jahres 1836 neben der Lachner'schen auch die beiden anderen Symphonien in den Concerts spirituels aufgeführt, und bei dieser Gelegenheit ratificirte das Publikum den Urtheilsspruch des Comité's. Übrigens irrt sich Mendelssohn, wenn er unter den Preisrichtern Umlauf aufführt; die Jury bestand vielmehr aus Joseph Eybler, Joseph Weigl, Johann Gänsbacher, Adalb. Gyrowetz, Conradin Kreutzer und Ignatz v. Seyfried [1].

Zu den enthusiastischen Parteigängern für Dobrzynski gehörte der junge Jurist Dr. Piątkowski. Wir ersehen aus obigem Briefe, daß P. im April 1838 die Cmoll-Symphonie Dobrzynski's an Mendelssohn gesandt hat, von welchem sie auch im Gewandhauskonzert vom 7. März 1839 zur Aufführung gebracht worden ist. Das Werk erzielte in Leipzig wie vorher in Wien einen Achtungserfolg.

Über Piątkowski theilt mir der Präsident des Galizischen Musikvereins (Herrn Dr. von Czaykowski) mit, daß er als Advokat und eifriger Musikfreund in Lemberg thätig war, im Jahre 1840 zum Ausschußmitglied des Galizischen Musikvereins gewählt wurde und bis 1847 die öffentlichen Konzerte des Vereins leitete. Unter anderem brachte er Mendelssohn's Paulus zur ersten Aufführung in Galizien.

---

[1] Vgl. d. Allg. Musikal. Anzeiger, Wien, a. a. O.

Kritiken und Referate.

Neueste Forschungen über *Guido von Arezzo*.

Das Dunkel, welches über den Lebensschicksalen des Guido von Arezzo schwebte, scheint sich wenigstens theilweise aufhellen zu wollen. Ein belgischer Benediktiner, Dom Germain Morin, fand in französischen und englischen Bibliotheken verschiedene einzelne Angaben, die es höchst wahrscheinlich machen, daß Guido in Frankreich geboren, von Jugend an im Benediktinerkloster *St. Maur des Fosses* gelebt, hier seine praktische Methode der Notenschrift erfunden und seine Mitbrüder darnach singen gelehrt hat. Die Nachrichten hierüber sind veröffentlicht in der *Revue de l'art chrétien*, Lille 1888, 3*me livr.* Da diese Zeitschrift in Deutschland nur wenigen zugänglich sein wird, dürfte es angemessen sein, das Material der Hauptsache nach hier wiederzugeben. Die erste Andeutung von einem großen Musiker Guido im Kloster St. Maur gaben eine Anzahl Verse in einer aus dieser Abtei stammenden zu Troyes befindlichen Handschrift (No. 2273) des 12. Jahrh. Die ersten Verse (bis *Testatur*) finden sich auch in einem gleichzeitigen Manuskripte der Nationalbibliothek zu Paris (No. 11578).

Talia scribo tibi vocalis cantor Oacri,
Paucula verba tibi repetendo fabor Oacri.

. . . .

Nempe ni fallor mens est tibi corpore major:
Corpus habes modicum, sed cordis acumen acutum,
Parvus et astutus melior quam longus ineptus.

. . . .

Vox tua vox alacris, facilis patiensque laboris.
Tu nosti modulos musicus organicos.
In te prorsus habes has quattuor utilitates:
Cantor es et lector, scriptor simul atque notator.
Tu nil vulpis habes; tranquilli sunt tibi mores.
Testatur quidam, cui debetur credere,
In libro quem multotiens legunt qui volunt sapere,
Quod satis est subtilius modernorum ingenium,
Quam illorum antiquius qui frequetarunt studium.
Quod dixerunt obscurius tunc inventores artium,
Exponunt modo clarius amantes exercitium.

. . . .

Experti sumus, socii, quod dictum est superius,
Nos Fossatenses monachi, ne inquiram ulterius.
Hâc enim in ecclesiâ praedecessorum sanctitas
Monachorum consortia congregavit, ut debitas
Laudes deo persolverent die noctisque tempore,
Ac preces pro se funderent humi prostrato corpore.
Quibus cura psallentibus haec fuit semper omnibus
Ut concordarent gravibus voces acutas vocibus.
Sed tamen licet congrue satis antiqui canerent
Extollerent dulciflue voces atque deponerent
Artem hujus officii prorsus vel magisterium
Ignorabant, mendacii nusquam caventes vitium.
Quorum erat difficilis disciplinae traditio
Utpote parum stabilis sine magistro praevio:
Nam nullus tenens codicem ibi quavis intenderet
Proferret notam duplicem nisi quivis praecineret.
Tunc erat sensus aurium illis satis utilior
Quam perspicax ingenium vel oculus exterior.
Caecitatem incurrerent, licet haberent oculos:
Contra morem, ut poterant, senes ducebant parvulos.
Non curabant de musica, quae recte docet canere

. . . .

Apertis cujus regulis cito cantus percipitur
Studentibus a sedulis discipulisque traditur.
Haec ut dixi superius, antiquos diu latuit,
Donec Guido Oacrius nobis eam aperuit
Hunc autem ab infantia nutrivit haec Ecclesia.
Mira discendi gratia sibi datur ad omnia:
Nam canendi scientiae plenam satis notitiam
Commendavit memoriae infra adolescentiam.
Quam paginis inserere non ignoravit etiam,
Velociterque scribere bonam tenent materiam.
Adhuc autem ipse Guido non ignarus grammaticae
Hausit de fonte liquido ad plenum artis musicae.
Hoc pretiosum ferculum nobis gratis apposuit;
Benedictus in saeculum sit ipse, qui nos docuit
In canendo mendacium vitare satis leviter:
Sit in terra viventium locus ei perenniter.
Praesentes atque posteri preces pro eo pariter
Deo fundant ac pueri, quos docet specialiter.

Die Verse enthalten manche interessante Einzelheiten, durch die uns die Person des berühmten Aretiner Mönches näher gerückt würde, wenn wir sie mit irgend welcher Wahrscheinlichkeit auf ihn beziehen könnten. Der Name des so überaus gerühmten Kantors ist Guido; Oacrius, dem Orpheus gleich, nennt ihn der Poet wegen seines Gesanges und seiner Kenntnisse in der Musik (*oacrius* = *oeagrius*, von Oeagrus, dem Vater des Orpheus). Er ist von kleiner Statur, aber hochbegabtem Geist, ein ausgezeichneter Musiker, mit heller, biegsamer, ausdauernder Stimme. Er ist nicht nur ein guter Sänger im Chor und ein tüchtiger Professor auf dem Lehrstuhl, sondern auch Meister in der Kunst, Bücher zu kopiren und die Musiknoten darüber zu setzen. Er zeigt, wie sehr die gegenwärtige Zeit der Vergangen-

heit überlegen ist und die jetzigen Gelehrten ihre Vorgänger übertreffen. Im Gesang und der Musik erweist sich das besonders auffällig. Die früheren Mönche von St. Maur konnten, so getreulich sie sich auch um einen guten Gesang plagten, doch Irrungen nicht verhüten und vermochten es nie zur Meisterschaft in dieser Kunst zu bringen; sie waren auf das Gehör angewiesen; der Codex allein konnte auch den Scharfsinnigsten, wie wenn er blind wäre, nicht zwei Noten lehren. Diesem Übelstand macht der Kantor Guido, seit seinen kindlichen Jahren ein Bewohner von St. Maur des Fosses, ein Ende. Er lernte in der Jugend die Melodien auswendig und schrieb sie nieder. Er belehrte uns darüber, lehrt noch die Knaben darnach singen.

Dieser Inhalt der Verse erinnert merkwürdig an die Gedanken der Schriften des aretinischen Guido. Auch er zieht beständig los gegen die Kantoren vor ihm und lobt seine neue Methode. Wenn wir wüßten, daß der Verfasser der Verse ein Schüler Guidos von Arezzo sei, so würden wir bezeugen können, daß ihm die Gedanken und Ausdrücke seines Meisters sehr geläufig geworden sind. Die Handschriften von St. Maur melden indeß nichts von der Identität der beiden Guido.

Was ihnen fehlt, scheinen englische Handschriften zu ergänzen. Sie nennen den Verfasser des Micrologus und anderer Schriften des Guido von Arezzo einfach hier Guido de Sancto Mauro. So der Codex 763 des Brittischen Museums (collectio Landsdowne), geschrieben vom Präcentor Johane Wyle der Abtei Waltham in Essex. Zuerst zählt er den Guido von St. Maur an Stelle des Guido von Arezzo neben Boethius als großen Musiker auf; und citirt ihn dann auf fünf Blättern ebenso oft als Verfasser des Micrologus. Die Stellen sind a) . . in tranquillis in prosperis exultantes secundum Guidonem de Sco. Mauro, (Microl. cap. 15.), b) de divisione 4 modorum in 8 secundum Guidonem de Sco. Mauro (ib. cap. 12.), c) de tropis musicae secundum Guidonem de Sco. Mauro (ib. cap. 14.), c) de commoda vel componenda modulatione secundum Guydonem de Sco. Mauro (ib. cap, 15.), d) de multiplici varietate sonorum et neumarum secundum Guidonem de Sco. Mauro (ib. cap. 16.). Auf der Oxforder Bibliothek zählt cod. Bodleian. 515 in folgender Weise die großen Musiker auf: Postea vero boecius presianus omerus franco Guido de sco Mauro et alii auctores und nennt diesen Guido Verfasser des Micrologus. Eine weitere Handschrift in London (Arundel No. 130) hat nach Bericht eines im Choralfache tüchtigen Berichterstatters die gleichen Angaben. Es kann also kein Zweifel obwalten, daß in England der Mönch Guido von Arezzo als Guido von St. Maur des Fosses galt. Diese Ansicht kann nur von Frankreich herüber gebracht worden sein, was bei dem vielfachen literarischen Beziehungen beider Länder leicht denkbar ist. Durch diese genaueren Angaben der englischen Handschriften erhalten die von St. Maur ein neues Licht. Ohne Zweifel meinen sie mit ihrem Kantor Guido Oacrius den Verfasser des Micrologus und da diese Angabe aus dem 12. Jahrhundert stammt, also etwa 100 Jahre nach Guido's Tod, so ist sie von nicht geringer Bedeutung. Dom Morin fügt noch bei, daß nach Becker, Catalogi Bibliothecarum antiqui, um das Jahr 1200 ein Antiphonarium Guidonis im Kloster St. Maur des Fosses aufbewahrt wurde.

Es wäre demnach die Stelle in Guidonis epistola ad Michaelem: *Inde est quod me vides prolixis finibus exulatum* ganz anders zu verstehen als man sie bisher erklärt hat; Neid und Eifersucht, wie er versichert, und die eigne scharfe, spitze Zunge, wie wir beifügen möchten, haben ihn aus seinem Vaterlande Frankreich vertrieben. Dom Morin berichtet noch, wie im Cod. Harleian. 281 der Micrologus als liber primus, die regulae rhythmicae als liber secundus oder trocaicus, der dem hl. Odo von Clugny irrthümlich zugeschriebene Dialog »Quid est musica«

als liber tertius ejusdem Guidonis bezeichnet wird. Die beiden ersten Bücher haben je eine Präfatio, die einige Nachrichten über Guido enthalten. Nach den fünf Versen »Gymnasio musas« folgt:

Praefacio auctoris. Cam jam aetatis nostrae cana series multis anfractibus laborata requiei tempus exposceret, ...placuit auctoritati authenticas personae Theodaldi pontificis sibi tanto obnoxium beneficio ad laborem revocare studii, ut quidquid musicae utilitatis acticis (arcticis?) finibus per varia tempora adquirendo laborassem regulis neumatibusque figuris zelo cors (!) in commune communiter expenderem.

Die Vorrede zum liber secundus lautet:

Prologus, in quo Guido musae ipsum alloquenti respondet.

Musa. Nequaquam inquit tibi reor esse congruum, nullaque rationis auctoritas hoc probatur exigere, eadem via philosophorum vel eisdem insistendo vestigiis duris numerorum proportionibus rudibus atque novis cantoribus musicam tradere. Si quis enim naturaliter balbutientem conatur reddere recte loquentem, quod est impossibile, haud illius dispar potest reputari qui partem adamantis ferro putat posse secari. Propterea meis consiliis sapienter acquiesce quantoque subtiliori poteris puerili stilo utere. Oportet enim pueros levioribus ad studium revocare.

Guido. Quod me doces benigne, valde gratulor. Scio enim, quod aures tenerae seniores philosophiae tractatus plenarie non possunt percipere. Unde obmissa gravitate argumentorum regularum subtilitates et ut ita dicam fede vulgales (!) satis evidenter omnibus in commune tradidimus, talesque neumarum certitudines lineis vel spatiis facile dignoscendas sensatis et studiosis ut in solo anno omnem usualitatem superent curiose subjecimus. Igitur quia haec nullatenus possunt redargui, cur nos livor edax rodit? Leo Papiae decanus, vir magnae scientiae, miror quia obtrectator habetur. Inter quem et musicum quae et quanta sit differentia trochaico demonstrabitur. Explicit prologus. Incipit trochaicus. Musicorum et cantorum...

Wir erfahren also, daß Guido im Greisenalter den Micrologus verfaßte, und daß einer seiner Gegner der gelehrte Dekan Leo von Pavia ist, dem er bei Erwähnung seines Namens eine ächt guidonische Liebenswürdigkeit an den Kopf wirft. Wenn Guido im persönlichen Verkehre sich entsprechend benahm, so ist begreiflich, daß er viele Widersacher hatte. Im übrigen bewegen sich die beiden Zusätze ganz in den bekannten Guidonischen Ideenkreisen und haben auch in der Sprache nichts, was gegen den guidonischen Stil wäre, so daß aus innern Gründen nichts gegen ihre Ächtheit vorzubringen ist. Wegen der Nennung des Dekans von Pavia wird man wohl annehmen müssen, daß sie in Italien geschrieben sind. Anderswo würde dieser nebensächliche Umstand wohl kaum bekannt, auch nicht erdichtet worden sein. Es würde also zu ermitteln sein, ob die beiden Zusätze auch in andern, wo möglich ältern und bessern Handschriften sich finden.

Wie wir vernehmen, hat P. Morin noch weitere Dokumente gefunden, die Guido betreffen; ihre Veröffentlichung dürfte aber noch einige Zeit auf sich warten lassen, da der glückliche Forscher vorderhand mit andern Arbeiten beschäftigt ist.

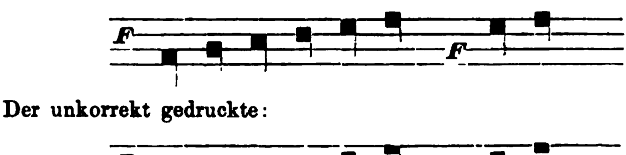
Beuron in Hohenzollern. **P. Ambrosius Kienle O. S. B.**

Een deuoot ende Profitelyck Boecxken, inhoudende veel ghestelijcke Liedekens ende Leysenen, diemen tot deser tijt toe heeft connen gheuinden in prente oft in ghescrifte. Geestelijk Liedboek met melodieën van 1539. Op nieuw uitgegeven en van eene inleiding, registers en aanteekeningen voorzien door *D. F. Scheurleer*. 's Gravenhage. Martinus Nijhoff 1889. [Gedrukt in 350 exemplaren, waarvan 50 op Hollandsch papier). XXXIV und 362 S. gr. 8. Preis f. 7,50. Op Hollandsch papier f. 10.
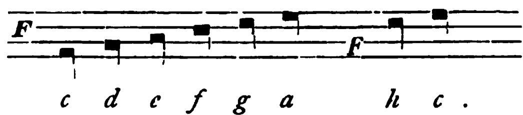
Die vorliegende Publikation bildet ein Pendant zu dem von Hoffmann von Fallersleben herausgegebenen Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544 [Horae Belgicae, pars XI. Hannover 1854]. Während dieses die damals in den Niederlanden beliebten weltlichen Volkslieder enthält, repräsentirt das »Devoot ende profitelyck Boecxken« eine Sammlung geistlicher Lieder, alte und neuere, zum Theil einfache volksthümliche, zum Theil in den künstlichen Formen der Rederijkers verfaßte. Hoffmann von Fallersleben, der auch dieses Liederbuch gut kannte, würde dasselbe vielleicht ebenso wie das Antwerpener publicirt haben, wenn ihm ein vollständiges Exemplar zur Verfügung gestanden hätte. In dem Exemplare des Herrn Dr. A. van der Willigen in Haarlem [jetzt Eigenthum der Stadtbibliothek daselbst], welches Hoffmann zu Gebote stand, fehlten aber 16 Blattseiten. Diesem Umstande mag es wohl zuzuschreiben sein, daß er dem Buche nicht die Beachtung schenkte, welche es verdiente. Nur drei Lieder haben in seine Sammlung »Holländische Volkslieder«, Breslau 1833 [Horae Belgicae, pars II) Aufnahme gefunden. Es sind die Nummern 19, 20 und 21. Scheurleer hatte noch ein zweites, vollständiges Exemplar ausfindig gemacht und war also in der Lage, das Liederbuch seinem ganzen Inhalte nach publiciren zu können. Er hat dies in musterhafter Weise gethan.

Nach einer vortrefflichen literar- und musikgeschichtlichen Einleitung (S. I—XXXIV) folgt (S. 1—299) der Abdruck des Gesangbuches. Die Einrichtung desselben ist folgende: Die Melodie (falls eine solche überhaupt beigegeben ist) mit den Worten der ersten Textstrophe bildet den Anfang eines jeden Liedes. Sie ist auf photozinkographischem Wege hergestellt, bietet uns also ein Facsimile des Originals dar und zwar in $^4/_5$ der natürlichen Größe. Darunter stehen die Textstrophen, urschriftlich abgedruckt, ohne jede Zuthat des Herausgebers. Offenbare Druckfehler sind natürlich verbessert worden und auf S. 300 ff. zusammengestellt. Mit den Facsimiles müssen wir zugleich die Fehler und den mangelhaften Notendruck des Originals in den Kauf nehmen. Sehr häufig sind die Noten nicht genau auf die Linien und in die Zwischenräume gesetzt, sodaß man anfangs in Verlegenheit kommt, wie man sie lesen soll.

Der richtige Satz ist:



Der unkorrekt gedruckte:



c d e f g a h c.

Für die Geschichte des geistlichen Liedes in den Niederlanden ist die Publication Scheurleer's von großer Bedeutung, sowohl was die Texte, als auch was die Melodien anbetrifft.

Die 259 Lieder des Buches repräsentiren beinahe den ganzen Schatz der geistlichen Dichtung der damaligen Zeit. Alles, was der Herausgeber in Büchern und Handschriften auftreiben konnte, hat er hier zusammengestellt. »Alle gheestelike liedekens ende leysenen« sagt er in der Vorrede (S. 6.), »diemen tot deser tyt toe heeft connen gheuinden ende ooc doen dichten, so vele alst op dese tyt mogelijck is gheweest«.

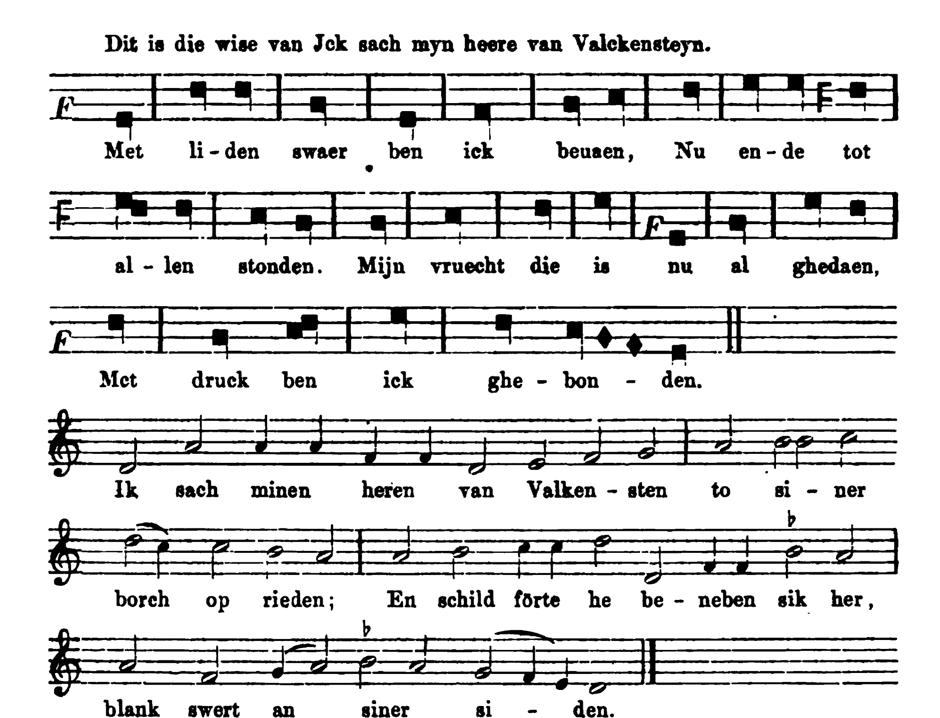
Viele ältere Lieder dieses Gesangbuches sind schon abgedruckt in der Sammlung »Niederländische geistliche Lieder des XV. Jahrhunderts. Aus gleichzeitigen Handschriften herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben. Hannover 1854. (Horae Belgicae, pars X.), welche der genannte Gelehrte auf Grund zweier Handschriften (jetzt im Besitze der k. Bibliothek in Berlin) herausgab; sodann in meiner Sammlung »Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen«, der eine Wiener Handschrift des XV. Jahrhunderts (k. k. Fideikommiß-Bibliothek) zu Grunde liegt (Vergl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Jahrgang 1888. Heft 2 u. 3).

Abgesehen davon, daß eine große Anzahl bisher unbekannt gebliebener Texte uns durch die Publikation Scheurleer's zum ersten Male dargeboten wird, ist auch der Abdruck der aus den genannten Handschriften publicirten Lieder sehr lehrreich, weil wir die Umgestaltung mancher Lieder und die im Laufe der Zeit entstandenen Varianten kennen zu lernen Gelegenheit haben.
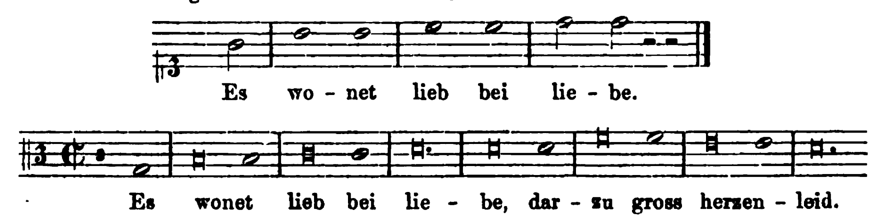
Für die Melodien, welche der ersten Strophe der Lieder beigegeben sind, hat der Drucker Symon Cock in Antwerpen auffallender Weise die alte Notenschrift des gregorianischen Chorals auf dem 4-Liniensystem unter Anwendung der häufig wechselnden C- und F-Schlüssel angewandt, während die im folgenden Jahre bei demselben Drucker erschienenen »Souter Liedekens« im 5-Liniensystem mit unverändertem Schlüssel und in Mensuralnoten gedruckt sind. »Für die Zeitgenossen« sagt Professor Acquoy in seiner vorzüglichen Abhandlung über das niederländische geistliche Lied, »welche die Melodien halb auswendig kannten, oder durch andere singen hören konnten, mochte die alte Choralnotation genügend sein, aber für die Nachwelt hat sie viel Unsicheres. Sehr häufig muß man rathen, in welchem Zeitmaaß die Singweise gedacht ist, und welchen Werth man den Noten zuerkennen soll« (Het geestelijk lied in de Nederlanden vóór de Hervorming in Archief vóór Nederlandsche Kerkgeschiedenis. Tweede Deel. Aflevering I. 's Gravenhage, 1886. S. 19).

Sehr interessant ist es, daß über den Noten der geistlichen Lieder die Anfangsworte der weltlichen Lieder angegeben sind, denen die Singweisen ursprünglich angehören. Neu war dieses Verfahren nicht, denn in den Handschriften finden wir vielfach dasselbe. Durch diese Einrichtung sind manche alte Volksliedermelodien bekannt und erhalten geblieben. Wie gemeinsam den deutschen Stammesgenossen die Volkslieder waren, beweisen die nicht wenigen Texte und Melodien des Buches, die auch in Deutschland in Übung waren (Vgl. die Anmerkungen S. 310 ff. und Bäumker, das kath. deutsche Kirchenlied I, S. 4 und 762; II, S. 4 und 409). Für zwei alte deutsche Volksliederweisen bildet das »Devoot ende prof. Boecxken« die älteste Quelle. Nr. 195 bringt die alte Melodie zu der niederdeutschen Volksballade »Ich sach myn heeren van Valkensteyn«. (Uhland No. 124; Erk, No. 37, 38). Da Böhme in seinem »Altdeutschen Liederbuche« No. 29 diese Melodie nicht hat, so gebe ich dieselbe hier in der ursprünglichen Notation und in einer Übertragung:

Dit is die wise van Jck sach myn heere van Valckensteyn.



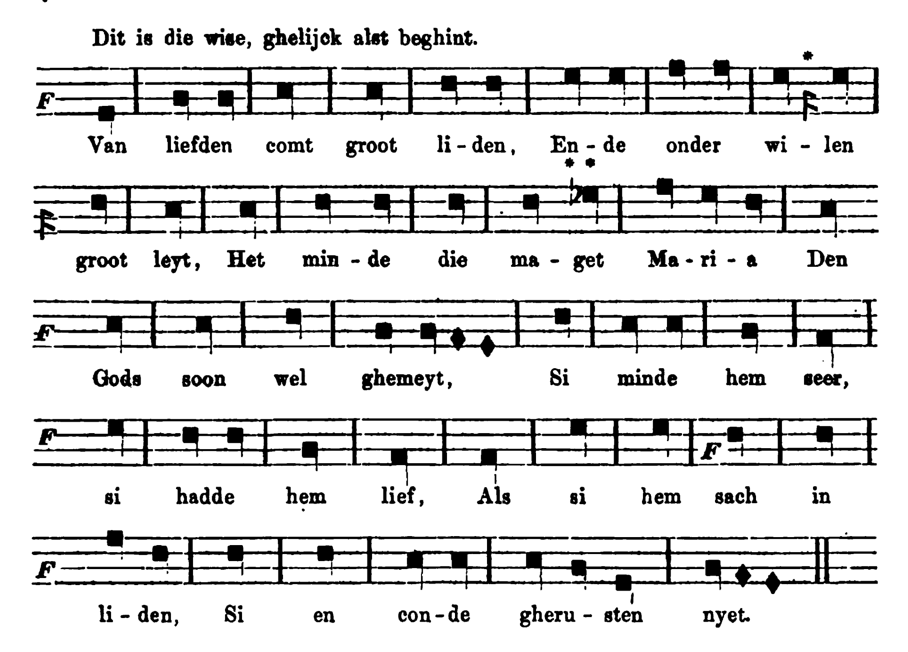
Ein anderes geistliches Lied No. 54 »Van liefden comt groot liden« enthält die Singweise zu der Ballade vom Ritter und der Herzogstochter »Es wonet lieb bei liebe«. Von diesem Liede kannten wir bisher eigentlich nur den Anfang der Melodie aus Fragmenten in Schmeltzels Quodlibet 1544. N. 7 und N. 6
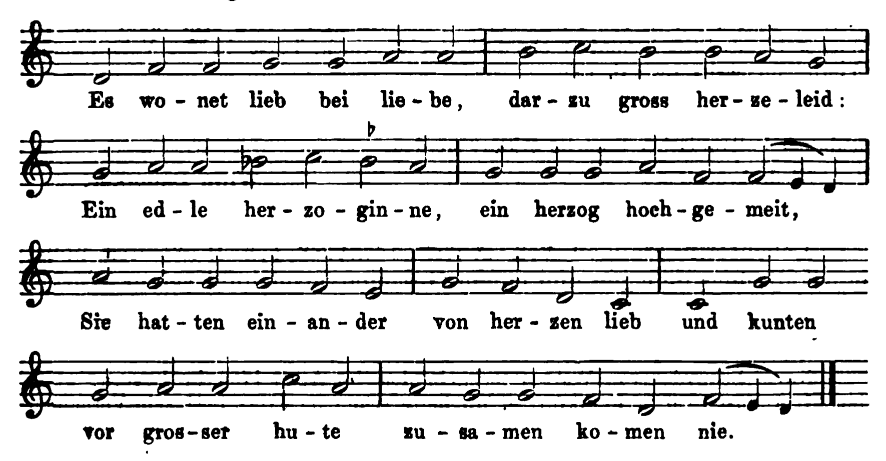


(Vgl. Eitner, Das deutsche Lied des XIV. und XV. Jahrhunderts. I. Bd. Berlin 1876. No. 150 und 93.) Böhme hat bekanntlich die ganze Melodie in dem Gesangbuche des Hecyrus, Prag 1581, wiederzufinden geglaubt und zwar als Singweise zu dem Liede »Herr Jesu Christ, Gottes Sohn, von einer Jungfrau rein« (Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II, No. 124). Das Fragment bei Schmeltzel gab hier den Ausschlag, obwohl das Metrum des Textes von Hecyrus dagegen sprach. Nun haben wir in No. 54 einen Text mit gleichem Metrum und einer Melodie, die mit der Singweise bei Hecyrus ziemlich übereinstimmt, wenn wir den ersten Schlüsselwechsel fallen lassen.

Ich gebe zur Vergleichung zunächst die Melodie aus dem »devoot ende Profitelyck Boecxken« No. 54.

Dit is die wise, ghelijck alst beghint.



Daß der Schlüsselwechsel bei * falsch ist, wird kaum Jemand bezweifeln, denn es käme dabei musikalischer Unsinn heraus. Auch gibt das vorgesetzte ♭ bei ** den richtigen Fingerzeig. Demnach würde die Melodie der Ballade »Es wonet Lieb bei Liebe« folgende sein.



Böhme ist mit seiner Vermuthung im Recht gewesen (Vgl. Altdeutsches Liederbuch No. 19). Die Melodie des Liedes bei Hecyrus ist im Grunde genommen dieselbe wie die des geistlichen Liedes »Van liefden comt groot liden«. Über diesem Liede fehlt nun zwar die Angabe, daß die Singweise einem weltlichen Liede entnommen sei. Das versteht sich aber nach der Vorrede des »Devoot ende profitelyck Boecxken« von selbst. Dort sagt der Herausgeber (S. 7) »Wenn man die weltlichen Lieder über den Noten der geistlichen Lieder nicht notirt findet, dann soll man wissen, daß das geistliche Lied gleichen Anfang mit dem wohlbekannten weltlichen hat«. Ein weltliches Lied mit dem Anfange »Van liefden coemt groot liden Ende onder wylen leyt« steht im Antwerpener Liederbuch No. 158 mit der Überschrift »Een oudt liedeken«. Abgesehen von der ersten Strophe ist das Lied ganz dasselbe wie das deutsche »Es wohnet Lieb bei Liebe«. Welche von den beiden Fassungen aber die ältere sei, vermag ich nicht zu entscheiden.

Am Schlusse seiner Publikation giebt uns Scheurleer in den Anmerkungen (S. 310—344) historisch kritische Nachweise zu den Texten und Melodien des Liederbuches, welche mit großem Fleiß und vieler Sorgfalt abgefaßt sind. Sie beweisen zugleich, daß der Herausgeber der rechte Mann dafür war, das »Devoot ende prof. Boecxken« neu zu ediren. Ich erlaube mir noch einige Nachträge dazu zu liefern:

Die Melodie von No. 93: »Ick weet een suuerlicke« (Volksweise »Ick had een ghestadich minneken« hat große Ähnlichkeit mit einem Weihnachtsliede in den Paderborner Gesangbüchern 1616, 1617 »Haec est dies laetificans« oder »Nun wollen wir singen jederzeit«. (Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I, No. 74).

Die Melodie zu dem Liede 231 »Laet ons met hoogher vrolijcheit« ist die Singweise zur Antiphon »Ave maris stella«. (Bäumker, Niederl. geistliche Lieder No. 68. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1888, S. 305).

Das Lied »Nicolai solemnia« No. 232 hat eine Melodie, welche die Singweise des Liedes: »Jhesus Christus Marien soen« enthält. (Bäumker a. a. O. No. 1. Vierteljahrschrift 1888. S. 170).

Zum Liede 204 »Ick sie die morghensterre« vergleiche man die Melodie in Bäumkers Sammmlung No. 6. (Vierteljahrsschrift S. 178).

No. 242. Das Canticum »Nunc dimittis servum tuum Domine« steht hier im V. Psalmenton, der in den Niederlanden sehr heliebt gewesen sein muß. In der Wiener Handschrift kommt er ebenfalls vor zu einem Texte in der Volkssprache (Vierteljahrschrift 1888 S. 195).

Sehr dankenswerthe Zugaben zu dem Buche bilden die verschiedenen Register und das alphabetische Verzeichniß der veralteten Wörter und Redensarten, die in moderner holländischer Sprache erklärt werden.

Niederkrüchten. **Wilh. Bäumker.**

Lebenserinnerungen von *Xaver Schnyder von Wartensee* nebst musikalischen Beilagen und einem Gesammtverzeichniß seiner Werke. Herausgegeben von der Stiftung Schnyder von Wartensee. Zürich, Gebrüder Hug. 1888. XIII und 374 SS. gr. 8.

Xaver Schnyder von Wartensee, geb. den 16. April 1786 in Luzern, gest. den 27. August 1868 in Frankfurt a. M., hatte schon im Jahre 1847 sein Vermögen der Stadt Zürich zu Stiftungszwecken vermacht. Nachdem am 15. Februar 1884 auch dessen Wittwe gestorben war, der testamentsmäßig die Nutznießung des

Vermögens zustand, ist die Stiftung ins Leben getreten und damit die Reihe gemeinnütziger Einrichtungen, an welchen die schweizerischen Gemeinwesen so reich sind, um eine wichtige vermehrt worden.

Die Stiftung bezweckt Förderung aller Wissenschaften und Künste mit Ausschluß der dogmatischen Theologie und mit besonderer Bevorzugung der Naturwissenschaften. Demgemäß hat die Verwaltung der Stiftung alljährlich eine Preisaufgabe zu veranlassen. Sie kann aber auch bedeutende wissenschaftliche oder künstlerische Werke, zu deren Bekanntmachung es den Verfassern an Mitteln fehlt, zum Zweck der Veröffentlichung an sich kaufen. An die Spitze ihrer Publikationen hat sie nun die Lebenserinnerungen gestellt, welche der Stifter in seinen letzten Lebensjahren der Gattin in die Feder diktirte. Indem sie taktvoll hierdurch das Andenken des Landsmannes ehrte, hat sie zugleich der Musikwissenschaft einen Dienst erwiesen.

Zwar wer in den Erinnerungen eine ergiebige Quelle zu finden hofft für die Kenntniß von Musikern und Musikzuständen unseres Jahrhunderts, wird seine Hoffnungen nicht ganz erfüllt sehen. Abgesehen davon, daß die Erzählung nur bis zum Jahre 1817 reicht, so ist auch für diesen Abschnitt die Ausbeute nicht groß, wenn man vergleicht, mit wie vielen hervorragenden Männern Schnyder währenddem in persönliche Berührung gekommen ist. Wir lesen von seiner Aufnahme bei Beethoven 1811 und lernen den Wortlaut eines Briefes kennen, den dieser am 19. August 1817 an Schnyder geschrieben (S. 148 und 343). Die erste, 1811 auf dem Musikfest in Schaffhausen stattfindende Begegnung mit C. M. von Weber, der sich anschließende Verkehr beider in Luzern wird erzählt, ebenso ihr späteres Wiedersehen in München (133 ff., 146). Auch das Zusammentreffen mit Conradin Kreutzer und Spohr (104, 298), mit Kayser, Thibaut, Meyerbeer (117, 235, 362, 138) wird uns nicht vorenthalten, um von andern zu schweigen. Aber etwas bedeutsames kommt dabei nicht zu Tage. In allem was unsere großen Meister angeht, deren Charakterköpfe sich heute der Phantasie eines jeden Gebildeten lebendig eingeprägt haben, sind wir freilich schwer zu befriedigen. Wir verlangen bezeichnende Einzelheiten ihres Thuns und Seins, Mittheilungen aus ihren Gesprächen, Aufschlüsse über die besondere Art ihrer Kunst. Hiervon geben die Lebenserinnerungen wenig. Schnyder, so gern er immer den allgemeinen Gesetzen der Musik nachgrübelte, war im übrigen nicht der Mann, der Menschen und Dinge scharf zu beobachten liebte. Seine Aufzeichnungen wenigstens lassen dies schließen. Er erzählt anschaulich, was ihm thatsächliches entgegentritt, nach dieser Richtung erfahren wir manches wissenswerthe, zumal über halb oder ganz vergessene Künster, wie die Violinisten Franz Clement und Paul Thieriot (164, 220) oder J. H. Stunz, den späteren Kapellmeister in München (270). Aber in das, was ihn umgab und berührte, reflektirend einzudringen, war wohl kaum Schnyders Sache. Eine gesunde, derbe und humorvolle Natur tritt uns entgegen; in ihrer Totalität, welche manchmal lebhaft an Zelters Persönlichkeit erinnert, wirkt sie durchaus sympathisch. Aber noch weniger, als bei Zelter, hat man bei Schnyder den Eindruck, daß die Musik der Ton ist, auf welchen sein ganzes Wesen gestimmt war. Spohrs Selbstbiographie konnte nur ein Mann schreiben, der alles durch das Medium seiner Kunst sah. In Schnyders Lebenserinnerungen verlieren wir die Musik oft auf bogenlange Strecken ganz aus den Augen. Er wird darum nicht uninteressant. Die Schilderungen der politischen und sozialen Zustände der Schweiz in der Periode der großen französischen Revolution und der napoleonischen Kriege, die Einblicke, welche man in das Innere von Pestalozzis Erziehungsanstalt zu Yferten thut, sind nicht nur für schweizerische Leser anziehend, und unter der Umständlichkeit, mit welcher auch die Einzelheiten be-

schrieben werden, geht etwas von jenem Behagen auf den Leser über, welches der Erzähler empfand, indem er alte Zeiten wieder vor sich aufsteigen ließ.

Schnyders Entwicklung zeugt in ihrer bloßen Thatsächlichkeit beredter von den Musikzuständen der damaligen Schweiz, als ausführliche Schilderungen vermöchten. Sie war eine höchst sonderbare in jedem Betracht. Man müht sich ab zu begreifen, wie es dem Manne unter solchen Umständen überhaupt möglich war, zu jener respectabeln Künstlerschaft zu gelangen, die sich ihm nicht wohl abstreiten läßt. Vor allem merkt man nichts oder wenig von solider, anhaltender Arbeit. Als etwa zwölfjähriger Knabe erhielt er den ersten Musikunterricht, der in Unterweisungen auf der Violine bestand und »überaus elend« war. Einige Jahre später fing er an, unter Anleitung des geschicktesten Lehrers der Stadt das Klavierspiel zu betreiben. Pleyel und Gyrowetz gaben den ersten Unterrichtsstoff, dann wurden Sonaten von Haydn und Mozart, Klavierauszüge von Opern und Sinfonien nicht sowohl studirt als dilettantisch »genossen«. Er besuchte das von Geistlichen geleitete Gymnasium, dessen Schlendrian ihm keine Anstrengungen auferlegte, und geigte die Kirchenmusiken in der Jesuitenkirche mit. Er komponirte Lieder und Orchesterstücke als reinster Naturalist, ein Kompositionslehrer war in Luzern nicht vorhanden. Auch für Dicht- und Zeichenkunst hatte er Anlage und las mit Unersättlichkeit, aber ohne Wahl und Anleitung. »Er war mehr ein Viel- als Gründlich-Wisser. Seine Lieblingsbeschäftigung blieb immerfort die Musik und ihr widmete er den größten Theil seiner Zeit. Bei frühzeitiger, gründlicher und beharrlicher Ausbildung zur Tonkunst wäre er ein bedeutender Musiker geworden. Seine langen, elastischen und kräftigen Finger waren für das Klavierspiel wie geschaffen; allein in dem Jahre, in welchem er anfing das Klavier zu lernen, hätte er auf demselben schon ein vollendeter Virtuos sein können und sein sollen. In Luzern hatte er kein Vorbild zur Nachahmung und stets wenig Gelegenheit Kunstwerke zu hören« (S. 59). Dieser ehrlichen Selbstkritik fügen wir hinzu, daß Schnyder auch in andern Städten seines Vaterlandes nicht in besserer Lage gewesen wäre. Die Musikpflege in der Schweiz war damals im Zustande harmlosester Geringfügigkeit, und wenn man mit ihr die Zustände in Deutschland vergleicht, springt es einmal wieder hell in die Augen, wie viel die Kunst den deutschen Fürstenhöfen verdankt. Liebe zur Musik war bei den Schweizern damals so gut vorhanden, wie heute, aber es fehlten die Sammelstellen und Organe, mittelst welcher sie sich in ersprießlicher Weise bethätigen konnte. Das Vereinswesen, welches die Grundlage bilden sollte für die bedeutsame und eigenartige Entwicklung der späteren schweizerischen Musikpflege, stand am Beginn unseres Jahrhunderts in den allerersten Anfängen. Wohl wurde 1808 die schweizerische Musikgesellschaft gegründet und damit der erste Schritt gethan, durch allgemeine Musikfeste in weiten Kreisen für Hebung des Geschmacks und der Leistungsfähigkeit zu wirken. Da das erste Frankenhausener Musikfest 1810 stattfand, so sind die Schweizer in diesem Betracht den Deutschen im Reich gar um ein paar Jahre zuvorgekommen. Allein bei ihren frühesten Versuchen war offenbar der gute Wille das Beste, zum Gelingen fehlten fast alle Vorbedingungen. Namentlich unzureichend waren die großentheils aus Dilettanten bestehenden Orchester. Spohrs Schilderungen eines Freiburger Musikfestes, dem er 1816 beiwohnte, dürften nicht übertrieben sein, und er als Dirigent der drei ersten deutschen Feste war hier mehr als ein andrer urtheilsbefähigt (Selbstbiographie S. 265 ff. und 251). Aber auch die Chorleistungen, die nach Nägelis Grundsatze auf dem Volksgesange aufgebaut werden sollten, konnten sich nur allmählich zu höherer künstlerischer Vollendung erheben; wir werden C. M. v. Weber schon glauben dürfen, der am 15. Sept. 1811 in seiner possierlichen Art an Gott-

fried Weber über einen Abend in Nägelis Singanstalt berichtet und meint, das sei ein höchst wunderliches Wesen (Lebensbild I, 295). Diese durch eine gewisse Stelle in Schnyders Lebenserinnerungen (S. 83) veranlaßten Bemerkungen werden nicht gemacht, um jene Bestrebungen zu verkleinern. Wie tüchtig und gesund sie waren, beweist am besten die Höhe der Leistungen, zu welcher sie im Laufe des Jahrhunderts geführt haben. Aber daß sie damals einem begabten Jünglinge nicht helfen konnten, auch nur aus dem gröbsten Dilettantismus heraus zu kommen, ist unzweifelhaft.

Als Schnyder die Schule verlassen hatte, wußte er nicht, wohin mit sich selber. Auf einer Universität Deutschlands zu studiren erlaubte ihm der Vater nicht, in den Luzerner Staatsdienst zu treten hatte wieder der Sohn keine Lust. Da er einem angesehenen, nicht unvermögenden Patriziergeschlechte angehörte und sich in unabhängigen Verhältnissen bewegte, junkerirte er einige Jahre in Luzern herum und that, was ihm wohlgefiel. Er lernte Flageolet und Kontrabaß spielen, trug im Liebhaberkonzert eine Sonate von Clementi vor, wirkte als Bratschist, Pauker und Arrangeur bei den Musikfesten mit, komponirte, las, dichtete, wurde Lieutenant der Luzerner Miliztruppen, agirte in den lebenslustigen Kreisen seiner Vaterstadt den Löwen der Gesellschaft und verliebte sich. Allmählich beunruhigte ihn das Bewußtsein, »bald ein Vierteljahrhundert alt zu sein, aber noch nichts von der Kompositionskunst zu verstehen«. 1810 ging er nach Zürich, um durch Unterricht bei Nägeli diesem Mangel abzuhelfen. Nägeli bedauerte keine Zeit zu haben und empfahl ihm Joseph Gersbach, welcher damals in Zürich lebte. Aber auch Gersbach hatte gerade keine Zeit. So ging wieder ein Jahr mit ziel- und planlosem Musikmachen dahin. Endlich erklärte Gersbach, Schnyder könne schon mehr als er, und nun führten sie 14 Tage lang mit einander Gespräche, wobei Gersbach »die Musik mathematisch-akustisch, aesthetisch-philosophisch begründete und eine Übersicht aller Akkorde nach Voglers System gab«. Dann kehrte Schnyder nach Luzern zurück und das frühere Leben nahm seinen Fortgang. Er erbte Schloß und Gut Wartensee. Auf dem Schaffhausener Musikfeste 1811 wurde ein Vokalquartett seiner Komposition aufgeführt (»Das Grab« von Salis), über welches C. M. von Weber sich freundlich anerkennend äußerte und das Publikum entzückt war. Der Erfolg veranlaßte ihn, endlich Ernst zu machen und sich auswärts wirklich zum Künstler auszubilden.

Wien war der Ort, welchen er wählte, weil — hier Beethoven lebte. Daß Beethoven keinen Kompositionsunterricht gab, mußte er doch wissen. Er nahm sich Kienlen, einen Schüler Cherubinis zum Lehrer, der den Unterricht »ziemlich regelmäßig« ertheilte und häufig in Geldverlegenheiten war, Mozart vergötterte und von Beethoven nichts wissen wollte. Dennoch scheint Schnyder hier in seiner Art wirklich fleißig gewesen zu sein. 1812 kehrte er heim, »und war nunmehr ein talentvoller, geschickter, gründlich gebildeter Musikdilettant«. Der Name, den sich Schnyder hier selbst giebt, soll nur bezeichnen, daß er seine Kunst nicht um des Broderwerbs willen auszuüben beabsichtigte. In Luzern lebte er wieder, »allzusehr Herr seiner Zeit, ohne vorgeschriebene Beschäftigung«. Er heirathete und zog sich nach Schloß Wartensee zurück. 1815 ließ er seine erste Liedersammlung auf Subscription erscheinen. Die Idylle des Landlebens nahm aber 1816 ein Ende. Durch Schuld des Vaters gerieth Schnyder in schwere finanzielle Bedrängniß. »Das Schicksal hatte in der schönen *Sinecura* die beiden ersten Sylben gestrichen und nur die beiden letzten stehen lassen«. Dreißig Jahre alt entschloß er sich, als Musiker sein Glück in der Welt zu versuchen. Er wurde Musiklehrer an den Erziehungsinstituten von Pestalozzi und Niederer in Yferten, legte aber dieses Amt schon nach Jahresfrist nieder und wandte sich nach Frankfurt a. M.

»In Yferten ward Schnyder Schulmeister, in Frankfurt wurde er ein Künstler«. Mit diesen Worten schließt die Autobiographie.

Die Herausgeber derselben haben richtig gesehen, daß um der Öffentlichkeit dargeboten zu werden das Bild der Ergänzung bedürfe. Herr Pfarrer Heinrich Weber in Höngg übernahm es, in einem letzten Abschnitte Schnyders Wirken in Frankfurt und seine Bedeutung als Künstler zu skizziren. Wir nehmen dankbar das Gebotene an und bedauren nur, daß es nicht mehr ist. Sollten sich die Lebenserinnerungen aus ihrer mehr privaten zu allgemeinerer Bedeutung erheben, so war es doch nothwendig, wenigstens die nächstfolgenden 30 Lebensjahre so eingehend zu zeichnen, daß ihr Inhalt als die organisch gewachsene Frucht des ausführlich geschilderten Jugendlebens greifbar hervortrat. Vor allem also mußten wir genaueres über Schnyders Kompositionen erfahren und wie er sich mit ihnen zu seiner Zeit verhält, im Anschluß daran mußte er als Theoretiker und Kritiker gewürdigt werden. Mochte der Verfasser der Skizze sich dieser Aufgabe nicht unterziehen, so hätte vielleicht Benedict Widmann oder ein anderer Frankfurter Freund und Schüler Schnyders sie zu lösen versucht. Sie war interessant genug und nachdem Schnyder mit eigner Hand den festen Grund gelegt auch in hervorragendem Maße lohnend. Es ist schade, daß die günstige Gelegenheit verpaßt ist, dem originellen Manne allseitig gerecht zu werden; sie wird sich nicht leicht zum zweiten Male bieten.

Über die Art der Herausgabe des Manuskriptes hätte ich einiges auf dem Herzen, was freilich der vollendeten Thatsache gegenüber zu äußern nutzlos ist, aber doch vielleicht für künftige ähnliche Fälle Beachtung findet. Musikdirektor Gustav Weber in Zürich hatte sich erboten, den Text der Lebenserinnerungen mit den nöthigen Bemerkungen zu versehen. Ein früher Tod hinderte ihn, sein von der Kommission der Stiftung dankbar angenommenes Anerbieten zu verwirklichen, und die Beifügung von Anmerkungen (ebenso die Anfertigung eines Namen- und Sach-Registers) ist nun überhaupt unterblieben. Den Grund der Unterlassung kenne ich nicht, die Thatsache an sich ist zu bedauern. Memoiren sind immer doppelgesichtig. Das eine Gesicht zeigt die Züge des Verfassers, sein ungewolltes Selbstporträt. Das andere zeigt die Thatsachen, welche er erzählt. Das erste läßt man wie ein Naturerzeugniß auf sich wirken, bei dem andern fragt man nach der objektiven Richtigkeit. So erst gelangt der volle Gehalt der Aufzeichnungen zur Erscheinung. Ein Kommentar, der aber jede störende Breite zu vermeiden hat, ist deshalb unerläßlich. Viele Mittheilungen wird man in gutem Glauben hinnehmen müssen. Andre aber lassen sich kontroliren, und auf diesem Wege gelangt man zu einem Urtheil über die allgemeine Zuverlässigkeit der Aufzeichnungen. Ich habe mehrfache Proben angestellt und gefunden, daß der Verfasser sich im Ganzen als sehr glaubwürdig bewährt. Dies ist um so mehr anzuerkennen, als er mit 80 Jahren und wesentlich nur auf sein Gedächtniß gestützt die Lebenserinnerungen diktirte. Niemand wird ihm vorwerfen, daß er unter diesen Umständen doch zuweilen irrte. Aber wenn es geschehen ist, muß man es doch anmerken, oder wenn eine abweichende Überlieferung desselben Ereignisses vorliegt, dieselbe zur Vergleichung oder Ergänzung heranziehen. So stimmt der humorvolle Bericht über Spohr beim Freiburger Musikfeste nicht ganz mit dem, was Spohr selbst erzählt. Daß Weber in Luzern eine von Schnyder komponirte Serenade erhielt, erwähnt dieser nicht, wohl aber Weber selbst (Lebensbild I, S. 292). Schnyder nennt als Komponisten des »Eremiten auf Formentera« Conradin Kreutzer, während es Peter Ritter ist (S. 62); Bischoff war Kantor in Frankenhausen und noch nicht Musikdirektor in Hildesheim, als er das erste Musikfest zu Stande brachte (S. 83); Albrechtsberger starb nicht 1789, sondern 1809

(S. 149)[1]. Die »Geschichte der Oper Freischütz« ist das 1843 erschienene »Freischützbuch« und dessen Verfasser kein Appellationsrath Kind, sondern der Dichter Friedrich Kind selber (S. 127; s. »Freischützbuch« S. 103). Wenn Schnyder sich von Nägeli zu seiner Beruhigung sagen läßt: »Joseph Haydn hat vor seinem 30. Jahr nichts Bedeutendes komponirt und Johann Sebastian Bach, der größte Meister aller Zeiten und aller Völker, dessen Werke nicht zu zählen sind, vernichtete, als seiner unwürdig, Alles, was er vor seinem 30. Jahre geschrieben hatte«, so soll es Nägeli nicht verargt sein, daß er es nicht besser wußte. Aber heutigen Tages kann man solches doch nicht unangemerkt in die Welt gehen lassen. Ich führe die Beispiele an weniger deshalb, weil ich gerade auf diese Einzelheiten großes Gewicht legte, als um die Aufgabe des Kommentators anschaulich zu machen.

Der größere Theil der Kompositionen Schnyders von Wartensee ist ungedruckt geblieben. Sucht man die veröffentlichten zu überschauen und folgt dabei den Hinweisen, welche die Autobiographie enthält, so gelingt es wohl, ein gemeinsames Gepräge zu finden. Aber dieses ist mehr ein Ergebniß des Charakters als des Talents. Eine rein musikalische Eigenart will sich nicht offenbaren, was hier und da als neu frappirt, ist weniger gefunden als erworben. Dagegen zeigt Schnyder eine sehr anbildsame Natur; je nach der Richtung, welche sein Musiciren zeitweilig nahm, finden wir Einflüsse der Wiener Meister, Clementis, Spohrs und anderer. Ein gesunder Sinn für das Formgerechte, Korrekte und Gediegene tritt dabei von Anfang an hervor. Solchen Naturen ist es nur ausnahmsweise beschieden, etwas zu schaffen, was den Tag überdauert. Schnyder hat dies an sich erfahren; sein angeborner Humor und der Lohn, welchen jede ehrliche Arbeit in sich selbst trägt, hat es ihm verwinden helfen. »Einige sind Glückspilze, denen alles gelingt, werden Rothschilde u. s. w. Andere sind Pechvögel, denen alles fehlschlägt. Ein solches Pech hatte Schnyder als Komponist. Seine Werke, von denen kleinere und größere an verschiedenen Orten aufgeführt wurden, gefielen mehr oder weniger immer, einige sehr, und erhielten in den öffentlichen Beurtheilungen großes Lob. Sie wurden dennoch bald vergessen!« (S. 143 f.).

Es ist nun ein Gebiet vorhanden, auf welchem er dem Schicksal des Vergessenwerdens trotzen wird. Dieses kleine aber nach mehren Richtungen wichtige Gebiet ist das des einfach volksthümlichen Liedes. Seit man wieder gelernt hatte, das volksthümliche Lied zu schätzen, bildete es sich in verschiedenen deutschen Gegenden mit mannigfacher Abtönung aus. Zu besonders lieblicher Blüthe gelangte es auf schwäbisch-alemannischem Gebiet. Hier ist Nägeli sein Schöpfer und Silcher sein glücklicher Vollender. Zwischen ihnen steht Joseph Gersbach als ein Hauptvertreter. Andre reihen sich an, oft nur mit unscheinbaren Gaben als wahre Sänger aus dem Volk, wie Friedrich Glück, den seine schöne Weise zu Eichendorffs »In einem kühlen Grunde« unsterblich machen wird. Neben Conradin Kreutzer darf auch noch Friedrich Ernst Fesca hierher gerechnet werden: obschon von Geburt Norddeutscher wurde er doch in Carlsruhe von dem Liedergeiste jener Gaue innig berührt, seine Weisen »Glocke du klingst fröhlich« und »Heute scheid ich, heute wandr' ich« gehören zu den schönsten und charaktervollsten. Die Sänger waren in der Mehrzahl Musiker von beschränkter Phantasie und Kunst. Weder Nägeli noch Gersbach noch Silcher haben sich an große Formen gewagt, sie gingen im einfachen Liede auf. Schnyder überragte sie alle an

[1] Offenbare Schreib- oder Hörfehler sind »Max« statt »Marx« (S. 321), »Protheus« statt »Proteus« (272), »fränkische« für »franklinsche« Glasharmonika (170). Dergleichen konnte wohl stillschweigend verbessert werden.

Vielseitigkeit und künstlerischer Bildung, Fesca natürlich ausgenommen. Dafür wurde es ihm anfänglich auch viel schwerer, den rechten Ton zu finden. Die Schilderung der Mühe, welche Gersbach hierin mit ihm hatte, gehört zu den anziehendsten Stellen des Buches (S. 337 f.). Die Beweglichkeit seines Geistes führte aber endlich zum Gelingen. Es entstanden die Kompositionen für eine Singstimme mit Klavier zu Gedichten Uhlands, die später auf Spohrs Verwendung bei Peters in Leipzig erschienen. In der Allgem. Musik. Zeitung von 1821, Nr. 28—30 widmete ihnen Nägeli eine ausführliche Besprechung und spendete begeistertes Lob. Dieses war nicht unverdient. Die wohlgebildeten, frischen und herzlichen Melodien gehören zu den besten, welche die schwäbisch-alemannische Sängerschule hervorgebracht hat. Was beim Vergleich mit dem ersten, 1815' erschienen Heft der Gesänge auffällt, ist nicht etwa ein höherer Grad der Reife. Auch jene sind von tadelloser Sauberkeit des Satzes und Rundung der Form. Es ist die Verschiedenheit des Stils. In dem älteren Heft regieren die Vorbilder Haydn und Zumsteg, in dem späteren wird einem ganz andern Ideale nachgestrebt. Ich weiß nicht, ob in Süddeutschland und der Schweiz Schnyders Uhland-Lieder dergestalt ins Volk gedrungen sind, wie die Weisen Nägelis, Gersbachs und Silchers; jedenfalls waren sie dessen werth. In Nord- und Mitteldeutschland kennt man sie weniger. Aber im allgemeinen spricht doch für ihre Verbreitung der Umstand, daß die Auflage bis auf das letzte Exemplar vergriffen ist. Die Verlagshandlung erwürbe sich ein Verdienst durch ihren Neudruck. Mit diesen Liedern wird Schnyder fortleben. Er hätte es vielleicht auch mit manchem der später veröffentlichten vermocht (höchst anmuthige und zierlich geformte Stücke enthalten die »Acht deutschen Gesänge«. Bonn, N. Simrock), wäre nicht die Masse schöner Lieder, die während der letzten hundert Jahre in Deutschland entstanden sind, so übergroß, daß ein erheblicher Theil derselben kaum oder gar nicht beachtet verblühen mußte.

Es war Vogler gewesen, der die Wichtigkeit der Volksweise, wenn auch nicht zuerst erkannt, so doch mit jener Vernehmlichkeit verkündigt hatte, die ihm vor andern eigen war. Kein Wunder daher, daß Nägeli und seine Schule in ihm ihren Mann sahen. Ging sein Einfluß nicht über eine bloße Anregung hinaus, so konnte er nicht nur ungefährlich bleiben, sondern positiv nützen, und man soll dem abenteuerlichen Manne die Anerkennung nicht versagen, daß er in der That nach manchen Seiten Ideen ausgestreut hat, die richtig entwickelt der Kunst zur Förderung gereichen mußten. Bedenklich war es nur, in seiner Theorie der Tonsetzkunst den verläßlichen Wegweiser für die Praxis der Musik finden zu wollen, oder gar seine eignen Kompositionen zum Muster zu nehmen. Nägeli und Gersbach hatten hierzu kaum Veranlassung. Anders war es mit dem formgewandteren, vielseitigen Schnyder, der nicht, wie Weber, in einer reichen ursprünglichen Begabung das Gegenmittel besaß, ungesunde mit der Lehre eingeflößte Stoffe wieder auszustoßen. Bei Schnyder muß es eine Periode gegeben haben, wo ihm auch Vogler der Komponist als ein unbezweifelter Leitstern galt. Der Leitstern war ein Irrlicht und lockte ihn in den Sumpf. Zeuge deß sind seine Sechs Männerchöre zu Gedichten von Goethe (Leipzig, Hofmeister). In der Mehrzahl derselben ist von den Eigenschaften, die sonst Schnyders Kompositionen angenehm machen, nichts geblieben, als der gewissenhafte Ernst der Arbeit. Für Wohllaut, Korrektheit und natürlichen Fluß der Harmonienfolgen ist mehr oder weniger das Gegentheil eingetauscht. In Bezug auf unwirksame Stimmlagen, Leerheiten der Harmonie und unschöne Verdoppelungen hätten sie nur von Vogler selbst übertroffen werden können; Akkord-Bildungen und -Folgen kommen vor, die nach Voglers »System« erlaubt sein mögen, das natürliche menschliche Gehör aber immerdar be-

leidigen müssen. Es hätte sich gelohnt, zu untersuchen, bis wie weit in Schnyders Kompositionsthätigkeit sich die Einwirkung Voglers erstreckt hat. Ich kann hier eine solche Untersuchung nicht anstellen, sondern nur die Thatsache melden, daß sie in andern mir bekannten Werken nicht hervortritt. Als Theorielehrer scheint er aber lebenslang Voglers Spuren nachgegangen zu sein. »Es gelang ihm nach dem System von Abt Vogler die Harmonielehre so zu methodisiren und als mathematische Wissenschaft so vollständig abzuschließen, daß in derselben kein dunkles oder zweifelhaftes Plätzchen zu finden war und er einen verständigen zwölfjährigen Knaben leicht zum gründlichsten Harmoniker heranzubilden vermochte« (S. 319). Hoffentlich ist dies nicht allzu wörtlich zu nehmen.

Das umfangreichste Werk, welches Schnyder veröffentlichte, ist die Oper »Fortunat mit den Säckel und Wünschhütlein«. Er schrieb sie um 1827, 1831 ist sie in Frankfurt einige Male aufgeführt. Mit den Kapellmeisteropern *à la* Lindpaintner und Reißiger hat sie nichts gemein. Weit entfernt, ein Werk der Routine zu sein, zeugt sie vielmehr in jeder Nummer von liebevoller Hingabe an die Sache und sorgsamster Gestaltung. Sie verräth Talent für dramatische Charakteristik, bietet von Seiten der Harmonik betrachtet viel reizvolles und ist reich an geschickter, und was mehr ist, an geschmackvoller und geistreicher Kontrapunktirung. Das Muster ist augenscheinlich Cherubini, und gegenüber dieser Erscheinung wird es doppelt interessant, aus den Lebenserinnerungen zu erfahren, daß der einzige wirkliche Kompositionslehrer, welchen Schnyder jemals hatte, eben ein Schüler Cherubinis war. Auch das Wiederkehren gewisser Tongedanken behufs musikalischer Versinnlichung bestimmter dramatischer Faktoren — die vielberufenen »Leitmotive« der Neuzeit — hat er offenbar vom Komponisten des »Wasserträger« gelernt. Litte nicht die Oper »Fortunat« in Folge des kontrapunktischen Wesens an einer gewissen Schwere, welche dem Gegenstande der Dichtung widerspricht, und bekundete sie vor allem eine prägnantere musikalische Erfindung, so würde man sie als deutsche Oper eine in ihrer Zeit hervorragende Erscheinung nennen dürfen. Ein Ehrendenkmal für den Komponisten bleibt sie auch so. Wie jemand, der so andächtig auf Meister Cherubinis Pfaden wandelt, der zeitlebens auch für Verbreitung und Verständniß Bachscher Musik gearbeitet hat, daneben Voglerianer sein konnte, das gehört in das Kapitel von dem großen Widerspruch, welchen Schnyder in sich herumtrug. Immerhin darf man sagen, er zählte seiner Zeit zu den gediegensten Kontrapunktisten. Mit Vorliebe versuchte er sich auch in der Lösung schwieriger kontrapunktischer Aufgaben. Schon seine erste Liedersammlung ließ er nicht in die Welt gehen, ohne sie auf dem Umschlag mit zwei vierstimmigen Räthselkanons zu schmücken. Ein Duett-Satz für Violine und Violoncell entwickelt sich aus einer Stimme dergestalt, daß letzteres die mit Violinschlüssel versehene Stimme im Baßschlüssel von rückwärts spielt; sie wird zu diesem Zwecke auf den Kopf gestellt. Eine äußerst künstliche Fuge nebst Kanon zu einem *Cantus firmus* veröffentlichte er mit erläuternden Bemerkungen in der »Caecilia« von 1825. Diese Arbeiten wird niemand mit Bachschem Maßstabe messen wollen; aber es sind gute Schulstücke. Daß es ihm in den polyphonen Formen zuweilen auch mißglückte, soll deshalb nicht verschwiegen sein. Ein Beispiel bietet das Fugato im letzten Satze der C dur-Sonate. Es ist die äußerste Sauberkeit des Klaviersatzes, die an diesem Stücke auch heute noch interessirt; der Inhalt ist altväterisch, selbst mit Schnyders Maßstabe gemessen.

Ernst, Frische, Geist, Klarheit, Unverdrossenheit, kurz alle Eigenschaften, die den guten Lehrer machen, scheint Schnyder bei einander gehabt zu haben. Vielleicht war die Musiklehre sein eigentliches Gebiet. Aus der Ergänzungs-Skizze erfahren wir über diesen Punkt nichts gründliches. Selbstverfaßte Lehrbücher hat

Schnyder nicht hinterlassen. So gern er mit Notenzeichen hantirte, so widerwärtig war ihm nach eigner Aussage das Buchstabenschreiben. Klarer Verstand und ein starkes Gedächtniß überhoben ihn der Nothwendigkeit, sich selbst durch Notizen und schriftliche Ausarbeitungen zu Hülfe zu kommen. Einen theilweisen Ersatz bieten zwei Werkchen, welche Schnyders Schüler Benedict Widmann nach mündlichen Vorträgen des Lehrers verfaßte und von ihm selbst revidiren und genehmigen ließ. Das eine ist ein gedrängtes System der Rhythmik, welches einem von Schnyder im Fünfachteltakt komponirten Rondo als Einleitung vorausgeht (Offenbach, bei Joh. André). Scharf durchdacht und klar entwickelt zeigt es Schnyders Lehrtalent in vortheilhaftestem Lichte; daß dieser über den fünftheiligen Rhythmus ungefähr zu demselben Ergebniß kommt, welches wir bei den Griechen finden, verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als Schnyder, der griechischen Sprache unkundig, von der antiken Rhythmik schwerlich Kenntniß genommen hat. Das Rondo soll die Lehre praktisch versinnlichen und interessirt durch die Menge rhythmischer Formen, die im Fünfer-Maß entwickelt werden; sein Werth liegt im Experiment, nicht im inneren musikalischen Gehalt. Den siebentheiligen Takt ist Schnyder geneigt nicht mehr als unzusammengesetzten gelten zu lassen, da er als solcher zu schwer faßbar sei. Indessen ist der Chor der Gärtner und Gärtnerinnen im »Fortunat« (S. 177 des Klavierauszuges) thatsächlich doch so rhythmisirt, daß je sieben Viertel unter einem Hauptaccent stehen, wenngleich der Komponist, der leichtern Ausführbarkeit halber, äußerlich Drei- und Vier-Vierteltakt wechseln läßt Die Anwendung vom $\frac{6}{16}$- und $\frac{3}{16}$-Takt in den »Acht deutschen Gesängen«, vom $\frac{12}{16}$-Takt in der C dur-Sonate zeigt, wie Schnyder auch den allgemein üblichen Rhythmengeschlechtern durch feines Nachsinnen neue Seiten abzugewinnen weiß.

Das andere Werk ist eine »Formenlehre der Instrumentalmusik« (Leipzig, Merseburger 1862; 2. Aufl. 1879). Wenn es beim Lehrer mehr noch, als auf den Umfang, auf die Gründlichkeit des Wissens und die Klarheit der Darstellung ankommt, so darf man auch in diesem kleinen Lehrbuche einen vortrefflichen Musikpädagogen erkennen. Was den Stoff betrifft, so ist derselbe allerdings wesentlich auf die Zeit der jüngeren Klassiker von Haydn an beschränkt. Die älteren Formen der Sonate und des Konzerts, wie die Italiäner am Ausgang des 17. Jahrhunderts sie fertig hinstellten und Seb. Bach dann in unerschöpflicher Weise umbildete, bleiben von der Betrachtung ausgeschlossen. Aber das abgesteckte Gebiet beherrscht der Autor vollkommen, und musterhaft ist, wie er den Schüler von den einfachsten Elementen an Schritt vor Schritt vorwärts führt. Schnyder selbst nennt diese seine Formenlehre »erschöpfend und wissenschaftlich abgeschlossen« (S. 321). Hiergegen müßten wir freilich ebensowohl Widerspruch erheben, wie gegen jeden Anspruch, das unbegrenzte Wachsthum der Kunst von vornherein durch Spekulation irgendwie einzuengen. Die Lust am Systemisiren und ein Übervertrauen auf die Kraft der absoluten Doktrin gehört vielleicht auch zu den trügerischen Gewinnsten, welche er aus Voglers Lehre zog.

Da in dem Verzeichniß der Werke Schnyders, welches den Lebenserinnerungen beigegeben ist, sich auch eine Rubrik »Schriften« findet, so hätte unter ihr wohl die »Formenlehre der Instrumentalmusik« angeführt werden können, denn der Inhalt ist doch Schnyders geistiges Eigenthum[1]. Ebenso war hier ein Nach-

[1] Das Verzeichniß enthält einige Unrichtigkeiten. Die S. 377 oben angeführten »Ein- und mehrstimmigen Gesänge mit Pianobegleitung«, welche bei Breitkopf und Härtel erschienen sein sollen, sind identisch mit den »Deutschen

weis der theoretischen und kritischen Aufsätze zu geben, die er im Laufe der Jahre in verschiedenen Musik-Zeitschriften und vielleicht auch anderswo veröffentlicht hat. Die in ihnen niedergelegten Kunstansichten bilden einen wesentlichen Beitrag zur Charakterisirung des ganzen Mannes. Schnyder war voll regsten Interesses für alles was in seiner Zeit an neuen Kulturelementen hervortrat und in dieser Beziehung ein ganz moderner Mensch. Höchst merkwürdig ist, daß man davon in seinen Kompositionen so wenig merkt; sein Wesen ruht auf einem starken, niemals ganz beglichenen Widerspruch. Er lebte und webte in dem Anschauungs- und Gefühls-Kreise, welchen unsere großen Dichter geöffnet haben. Wenn wir lesen, wie er sich gemeinsam mit seiner Caroline an einem besonders schön gelegenen Plätzchen am Vierwaldstätter See in Klopstockschen Oden berauschte, wie das Stück Ossianischer Poesie in »Werthers Leiden« ihm von Jugend auf ans Herz gewachsen war, wie er Jean Paul über alles liebte, Rückert zeitlebens in verehrender Freundschaft zugethan blieb, wie ihm Weber und Spohr persönlich nahe standen und anderes mehr, so erwarten wir nun auch in seinen Kompositionen ein tüchtiges Stück Romantik zu finden. Allein diese ist nicht da, die Cherubinismen seiner Oper und manche äußerliche Anlehnungen an Spohr können darüber nicht wegtäuschen. Er suchte den ganzen Reichthum der neuen Zeit in sich aufzunehmen, aber in Musik haben sich ihre Ideen bei ihm nicht umgesetzt. Hält man dieses fest, so ist von selbst begreiflich, warum er als alter Herr der neueren deutschen Romantik nicht mehr folgte. In Schumann konnte er sich nicht finden und beurtheilte ihn ungerecht; von Wagner wollte er natürlich noch weniger wissen, sein Diktum über ihn anläßlich des »Tannhäuser« ist aus Hauptmanns Briefen an Hauser (II, 179) bekannt. Wenn ihn aber Ambros Schumanns wegen verächtlich abfertigt (Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 1860. S. 83), so verräth solches eine für einen Historiker bedenkliche Befangenheit. Man soll keinem Baum seine eigne Rinde mißgönnen. Schnyder war kein großer Komponist, aber ein sehr tüchtiger Musiker, der mit Ernst und Aufrichtigkeit für die Förderung seiner Kunst bemüht und selbst noch über das Grab hinaus besorgt gewesen ist. Es ist richtiger, solche Männer aus sich verstehen zu lernen, als sie zur Vergleichung neben größere heraufzuheben und dann geringschätzig fallen zu lassen. Wie sagt Schnyder doch selbst (Caecilia, Band II, S. XXXVII)? »Wie nicht Alles Genie seyn kann, so ist auch nicht Alles Schwächling, und die Mehrzahl der Künstler würde etwas Tüchtiges leisten, wenn jeder in sich die Kräfte sorgfältig entwickelte, die er freigebiger, oder karger von der Natur empfieng. Nicht einzelne große Sterne bilden den gestirnten Himmel in seiner Herrlichkeit; das Firmament wäre öde, hätten wir nur die wenigen Sterne erster Größe; der vereinigte Glanz der Tausend und Tausend großen und kleinen Welten, ihre Unzählbarkeit ist's, was so erhaben auf uns wirkt.« Und darum habe ich gern die Gelegenheit ergriffen, über den biedern Schweizer, der seinem Vaterlande, und nicht nur diesem, Ehre gemacht hat, hier etwas ausführlicher zu sprechen.

Gesängen. I. Heft. Bonn, Simrock«. Das Männerquartett S. 379 »Woher ich kam« ist nicht ungedruckt, sondern steht als Nr. 4 in den Sechs Männerchören über Gedichte von Goethe. Auch das Lied »Die Bekehrte« (S. 379) ist gedruckt in den »Acht deutschen Gesängen«. Bei dem Quartett »Der Friede« (S. 376) mußte bemerkt werden, daß es ursprünglich zu der Pestalozzi-Kantate von 1817 gehörte. Die Ouverture für großes Orchester S. 377 steht wohl nicht in Cmoll, sondern in Gmoll; vgl. S. 78 unten.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Jungmannsgasse 25.

Marco da Gagliano.

Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570—1650

von

Emil Vogel.

(Fortsetzung und Schluß.)

III.

1609—1622.

Wirken als Kapellmeister an S. Lorenzo und am großherzoglichen Hofe, Vertheidigung gegen die Angriffe Muzio Effrem's. Fachgenossen in Florenz.

Das Kapellmeisteramt an S. Lorenzo, von jeher eins der angesehensten, war von der Mitte des 16. bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus geradezu die vornehmste und höchste Würdenstellung im florentiner Musikleben. Von den jeweilig hervorragendsten, in Florenz lebenden Tonmeistern bekleidet, gelangte dasselbe während des genannten Zeitraums zu noch höherem Ansehen dadurch, daß in ununterbrochener Folge seine sämtlichen Inhaber auch mit dem Kapellmeisteramt am großherzoglichen Hofe betraut worden waren: Francesco Corteccia, Christofano Malvezzi, Luca Bati, Marco da Gagliano und Filippo Vitali. Es bedarf daher keines Nachweises, daß eine so ehrenvolle Stellung das Ziel vieler Musiker bildete und nach erfolgter Freiwerdung vielseitig umworben wurde. So war denn auch die Zahl derjenigen, welche sich um die Nachfolgeschaft Luca Bati's bemühten, keine geringe. Von allen Bewerbern schien zunächst der schon im vorigen Abschnitte genannte Santi Orlandi die größte Aussicht auf Erfolg zu haben, und zwar umso mehr, als Gagliano aus einem gleich zu nennenden Grunde anfänglich zögerte, sein Bewerbungsgesuch an zuständiger Stelle einzureichen, und andererseits Orlandi sich der Fürsprache des Kardinals dal Monte,

des Fürsten Baretti und anderer einflußreichen Persönlichkeiten erfreute[1]. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß, da S. Lorenzo Hofkirche war, die Kapellmeisterwahl der Bestätigung und Billigung des Großherzogs bedurfte, daß also die Entscheidung des Letzteren den Ausschlag gab. Diesen Umstand erwägend, hatte sich Gagliano bald nach Bati's Tode an seinen fürstlichen Gönner, den Kardinal Ferdinand Gonzaga, gewendet, demselben seine Absicht, sich um das erledigte Kapellmeisteramt zu bewerben, kund gethan und um Empfehlungsbriefe an den Großherzog und dessen Gemahlin gebeten[2]. Er hatte aber gleichzeitig erklärt, seine Dankbarkeit für die vielen, ihm zu Theil gewordenen Beweise des Wohlwollens erlaube ihm nicht, sein Vorhaben ohne Zustimmung des Kardinals auszuführen. Diese Rücksichtnahme nun war die Ursache, welche Gagliano zu seiner verhältnißmäßig so späten Bemühung um den freigewordenen Posten bewogen hatte. Der Kirchenfürst ließ geraume Zeit dahingehen, ehe er seinem Schützling antwortete, während dieser, von seinen Angehörigen und Freunden mit Vorwürfen und Rathschlägen bestürmt, in größter Unruhe der Entschließung des Kardinals entgegensah und so seine Angelegenheit mit jedem Tage in immer größere Gefahr brachte[3]. Endlich trafen die ersehnten Empfehlungsbriefe ein, mit denen Gagliano zugleich die Gewißheit empfing, durch eventuelle Übernahme des Kapellmeisteramts dem Willen des Kardinals nicht entgegen zu handeln, falls ihn derselbe in seinen eignen Dienst aufzunehmen gewünscht hätte.

Wie wir schon erfahren haben, wurde Gagliano allen seinen Mitbewerbern vorgezogen und im November 1608 zum Kapellmeister an S. Lorenzo erwählt. Daß ihm die Empfehlungsbriefe des Kardinals Gonzaga von großem Nutzen gewesen, geht aus seinem vom 25. November 1608 datirten Schreiben[4] hervor, in dem er geradezu erklärt, daß er durch Vermittlung jenes Fürsten Luca Bati's Posten erhalten habe. Ein nicht geringes Verdienst um Gagliano's Beförderung hatte sich auch der Operndichter Ottavio Rinuccini erworben, indem er unseres Meisters Bewerbungsgesuch und des Kardinals Empfehlungsschreiben dem Großherzog persönlich übergeben[5] und in geeigneter Weise die Angelegenheit des Komponisten seiner *Dafne* unterstützt hatte.

Gagliano's neue Würde verschaffte ihm nicht nur die erste Stellung unter seinen Fachgenossen in Florenz, sondern sicherte ihm

[1] s. Dok. 17. [2] s. Dok. 15. [3] s. Dok. 17. [4] s. Dok. 16.

[5] — *feci presentare il memoriale insieme con la lettera a questa Al^{za}. S^{ma}. dal S^{r}. Ottavio Rinuccini* . . . s. Dok. 17.

auch ein sorgenfreies Auskommen. Zudem war sein Amt, wie er selbst berichtet, das denkbar angenehmste, da es seine Arbeitskraft nur wenig in Anspruch nahm[1] und ihm viel freie Zeit gewährte, ihm sogar erlaubte, für einige Monate im Jahre Urlaub zu nehmen und denselben zu verbringen, wo es ihm gefiel[2].

Die Annehmlichkeit dieser Stellung wurde noch wesentlich erhöht durch seine bereits am Schluß des vorigen Abschnittes erwähnte Ernennung zum Kanonikus an S. Lorenzo, die, wie schon angegeben, am 26. Januar 1609, also nur wenige Wochen nach seiner Berufung zum Kapellmeister erfolgte.

Im Februar 1609 starb der Großherzog Ferdinand. Die für ihn am 13. desselben Monats in S. Lorenzo veranstaltete überaus glänzende Totenfeier war, was ihren musikalischen Theil anlangt, das Werk Gagliano's. Seine Stellung als Kapellmeister an S. Lorenzo brachte es mit sich, daß er nachmals noch sehr oft die Musik für ähnliche Gelegenheiten zu schreiben und zu leiten hatte, da nämlich S. Lorenzo eigens für die Abhaltung der offiziellen Trauerakte des großherzoglichen Hofes bestimmt gewesen war. Leider ist von allen diesen Kompositionen, die, wie es die Sitte damaliger Zeit erforderte, stets neu sein mußten und nur für die jeweilige Feier aufgeführt werden durften, keine Einzige auf uns gekommen, was umso bedauerlicher ist, als dieselben in den noch vorhandenen zeitgenössischen Berichten über jene Totenfeier sämtlich mit hohem Lobe bedacht worden sind: So namentlich die Trauermusik für Heinrich IV. von Frankreich († 1610)[3], für Margarethe, Königin von Spanien († 1611)[4], für den Prinzen Franz von Medici, den Bruder Cosimo's II., († 1614)[5], für den Kaiser Matthias († 1619)[6], für den Prinzen Franz, den Sohn Cosimo's II., († 1634)[7], für den Kaiser Ferdinand II. († 1637)[8] u. s. w.

---

[1] — *il servitio sendo con poco obligho* . . . s. Dok. 17.

[2] — *oltre alle vacanze che concede il luogo si può pigliare qualche mese dell'anno e spenderlo dove piace* . . . s. Dok. 15.

[3] Am 16. Sept. 1610 aufgeführt. Vergl. *Esequie di Arrigo IV Re di Francia celebrate in Firenze . . . Fir. 1610.*

[4] Am 6. Febr. 1611 veranstaltet, s. Giov. Altoviti: *Esequie della Sacra Cattolica e R. Maestà di Margherita d'Austria, Regina di Spagna . . . Fir. 1612.*

[5] Totenfeier am 17. Juni 1614, s. Aless. Adimari: *Esequie dell' Illustriss. ed Eccellentiss. Principe Don Francesco Medici . . . Fir. 1614.*

[6] Vergl. Aless. della Stufa: *Esequie della Maestà Cesarea dell' Imp. Mattia celebrate dal Ser. Cosimo II . . . Fir. 1619.*

[7] Totenfeier am 20. Aug. 1634, s. Andrea Cavalcanti: *Esequie del Ser. Principe Francesco celebrate in Fiorenza . . . Fior. 1634.*

[8] Totenfeier am 2. April 1637, s. Raffaello Rondinelli: *Esequie della Maestà Cesarea dell' Imp. Ferdinando II celebrate dall' Altezza Ser. di Ferdinando II . . . Fir. 1638.*

Nach dem Tode des Großherzogs Ferdinand übernahm dessen ältester Sohn Cosimo, noch nicht ganz 19 Jahre alt, die Zügel der Regierung. Der junge Fürst, als Großherzog von Toskana Cosimo II. genannt, war, wie sein Vater, ein leidenschaftlicher Verehrer und Beschützer der schönen Künste. Seine schon frühzeitig hervorgetretene dichterische Begabung hatte in ihm ein lebhaftes Interesse für scenische Darstellungen erweckt und somit wohl auch seine erwiesene Vorliebe für musikalische Aufführungen angeregt. Während seiner 12jährigen Regierungsdauer, er starb schon 1621, befand sich sein Reich in politischer, wie in wirthschaftlicher Beziehung in so blühendem Zustande wie niemals vorher seit dem Erlöschen der Republik[1]. Man wird sich daher nicht verwundern, daß die hohe Entwicklung, zu der das florentiner Musikleben während der Regierungszeit des Großherzogs Ferdinand gelangt war, unter der Herrschaft Cosimo's II. immer mehr zunahm.

Das jetzt auch durch seine äußere Stellung anerkannte Haupt der florentiner Musikwelt war Gagliano. Zu seinen Stellungen an S. Lorenzo kam bald eine neue Würde hinzu: Der junge Großherzog ernannte ihn zum Hofkapellmeister. Die Zeit nun, wann Gagliano zu diesem Amte berufen worden, steht nicht genau fest; sie fällt in die Jahre von 1609 bis 1611. Soviel ich habe ermitteln können, wird er zum ersten Male im Jahre 1611 als »Kapellmeister des allerdurchlauchtigsten Großherzogs von Toskana« genannt, und zwar in den damals erschienenen *Musiche*[2] Pietro Benedetti's. Unseres Meisters Wirkungskreis war nunmehr ein ungewöhnlich großer: Als Kapellmeister von S. Lorenzo war er zum Kirchendienst verpflichtet; sein Amt als Hofkapellmeister verlangte eine äußerst angestrengte Thätigkeit anläßlich der vielen größeren und kleineren Festlichkeiten, die der prunkliebende großherzogliche Hof in fast steter Folge veranstalten ließ. War Gagliano auch nicht bei allen diesen während seiner Amtsführung gefeierten Festen als Komponist thätig, so kann man dies doch, in Ansehung seiner ersten Stellung unter seinen Fachgenossen, von der Mehrzahl jener Festlichkeiten mit ziemlicher Sicherheit annehmen. So wird man ihm also einen großen Antheil an der Musik zu den am Hofe gefeierten Hochzeits- und Karnevalsfesten, zu den Maskeraden, den Tänzen, den Turnieren, zu den Festen gelegentlich fürstlicher Einzüge *(Entrate)* u. s. w. zu-

[1] Vergl. Riguccio Galluzzi: *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici. Fir. 1781.* Band III, S. 393.

[2] *In Fiorenza, appresso gl'heredi di Cristofano Marescotti, 1611.* Sie enthalten 22 einstimmige Gesänge, davon je eine Nummer von Gagliano (*Bel Pastor*) und Jacopo Peri.

schreiben müssen, auch wenn sein Name — wie dies leider bei fast sämtlichen, noch vorhandenen Beschreibungen jener Feste[1] der Fall ist — nicht eigens genannt worden ist.

Außer den durch seine amtliche Stellung veranlaßten Arbeiten komponirte Gagliano auch noch oft für seinen hohen Beschützer, den Kardinal Ferdinand Gonzaga. Sein Verhältniß zu demselben hatte zwar, im Dezember 1608, kurz nachdem er das Kapellmeisteramt an S. Lorenzo übernommen, eine Trübung erfahren[2], erlitt aber, da diese bald wieder beseitigt wurde, keine lang andauernde Störung. Aus den vorhandenen Dokumenten läßt sich der Grund von Ferdinands Mißstimmung gegen Gagliano nicht klar erkennen, es scheint jedoch, als wenn dieselbe durch allerlei üble Nachreden seitens neidischer Nebenbuhler erregt worden wäre. Im Jahre 1610 erfreute sich Gagliano wieder des vollen Wohlwollens seines fürstlichen Gönners; denn im Juni des gleichen Jahres war er von dem Letzteren nach Rom zu kommen aufgefordert worden, um dort an einer größeren Musikaufführung Theil zu nehmen. Gagliano konnte aber dieser Einladung nicht Folge leisten, da seine Anwesenheit in Florenz aus Anlaß der zur Zeit bevorstehenden Hoffeste zur Feier der Geburt des Erbprinzen Ferdinand (des späteren Großherzogs Ferdinand II.) dringend nothwendig war[3].

In der zweiten Hälfte des Jahres 1612 wurden Gagliano's Beziehungen zum Kardinal wieder lebhafter: Im August übersandte er ihm eine für das Himmelfahrtsfest Mariä aufzuführende fünfstimmige Motette[4], im folgenden September Falsi Bordoni[5], für sämtliche Kirchentonarten komponirt, und in den letzten Tagen desselben Monats zwei weitere Musikstücke[6]. Nach dem Dezember 1612 scheint, soweit man aus Gagliano's noch vorhandener Korrespondenz schließen darf, eine größere Unterbrechung dieser Beziehungen eingetreten zu sein; denn aus der Zeit vom 1. Dezember 1612 bis zum Oktober 1618 fehlen alle auf einen brieflichen Verkehr zwischen Gagliano und dem Kardinal (seit Weihnachten 1612 Herzog von Mantua) hindeutenden Anzeichen.

---

[1] Vergl. u. A. Giov. Villifranchi: *Descrizione della Barriera della Mascherata fatta in Firenze, 17 a 19 Febbraio 1612 al Principe d'Urbino. Fir. 1613.* — *Ballo delle Zingare rappresentato in Firenze nel Teatro dell' Altezza Ser. di Toscana nel Carnevale dell' Anno 1614. Fir. 1614.* — A. Salvadori: *Guerra di Bellezza, festa a Cavallo nell' Arrivo a Firenze del Principe d'Urbino l'Ottobre del 1616. Stanze cantate dalla Fama e descrizione della Festa. Fir. 1616.* — A. Salvadori: *Battaglia fra' Tessitori, festa rappresentata in Firenze nel fiume Arno nei 15. Luglio 1619. Fir. 1619.*

[2] s. Dok. 17—19. [3] s. Dok. 21. [4] s. Dok. 23.
[5] s. Dok. 24. [6] s. Dok. 25.

Gagliano hatte, wie wir schon wissen, seit der Veröffentlichung seiner Oper *Dafne* und des fünften Madrigalbuches, also seit dem Jahre 1608, erst 1611 wieder eine seiner Kompositionen *(Bel Pastor)* drucken lassen, und zwar in Pietro Benedetti's *Musiche*. In dem 1613 erschienenen zweiten Buche der *Musiche*[1] desselben Verfassers ließ er abermals eine (einstimmige) Komposition mitdrucken: *Ecco solinga delle selve amica*. Die beiden Stücke, die sich übrigens nur in Benedetti's *Musiche* befinden, sollen nach dem Zeugnisse des florentiner Arztes Lorenzo Parigi[2], eines Zeitgenossen Gagliano's, sich einer besonders großen Beliebtheit erfreut haben und lange Zeit hindurch viel gesungen worden sein. Bei Erwähnung der beiden Kompositionen lobt Parigi zugleich ihren Autor als einen ebenso liebenswürdigen, wie gelehrten Musiker[3].

Bald wurden Gagliano neue Ehrenbezeugungen zu Theil: Das Kanonikerkapitel von S. Lorenzo erwählte ihn (gleichzeitig mit drei anderen Kanonikern) am 2. Januar 1614 zum Protonotario Apostolico und räumte ihm dadurch eine Würdenstellung unter sich ein, die nur den geistig bedeutendsten und hervorragendsten Mitgliedern des Kapitels verliehen werden durfte[4]. Als Protonotario Apostolico hatte er im Rathe der geistlichen Körperschaft an S. Lorenzo eine der wichtigsten Stimmen und in der Verwaltung der Kirche ein entscheidendes Wort mitzusprechen — kein Wunder also, daß sein Ansehen durch die neue Würde noch um Vieles vergrößert wurde.

Während der folgenden Karnevalszeit (1614) gelangten in Florenz, auf Befehl des Großherzogs, Claudio Monteverdi's *Arianna*[5] und zwei größere Tanz- und Gesangstücke *(Balli)* zur scenischen Darstellung: Ein »Tanz der Zigeunerinnen« und ein »Tanz der türkischen Frauen mit ihren als Sklaven frei gesprochenen Männern«. Der Komponist des Ersteren ist mir nicht bekannt[6], der des Seitenstückes aber ist unser Meister. Der »Tanz der türkischen Frauen«, von Alessandro Ginori gedichtet[7], wurde im Palazzo Pitti, in Gegenwart des Hofes, mit so großem Beifall aufgeführt, daß sich Gagliano entschloß, die

[1] *In Venetia, 1613. Appresso Ricciardo Amadino.*

[2] Im dritten seiner *Dialoghi . . . Firenze, 1618.* Fétis (l. c. III, 380) und Ambros (l. c. IV, 288) schreiben unrichtig *Parisi.*

[3] — *musico . . . così gentil come dotto.*

[4] s. Moreni: *Continuazione delle Memorie Istoriche dell' Ambrosiana Imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze. Fir. 1816—17.* Band III, S. 3.

[5] Näheres s. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.* 1887, S. 352 u. 365.

[6] Der Text erschien (unter dem Titel *Ballo delle Zingare*) 1614 in Florenz, bei Zanobi Pignoni.

[7] — *Invenzione e Parole del M. Ill. S. Alessandro Ginori* . . . . s. Gagliano's *Musiche.*

ganze dazugehörige Musik drucken zu lassen. Sie erschien ein Jahr später (1615) in Gagliano's *Musiche*, während der Text schon kurz vor der Aufführung gedruckt worden war[1], doch ohne Angabe des Dichters und Komponisten.

Im April 1614 gab Gagliano wieder eine größere Anzahl seiner Kompositionen in den Druck: Einen Band geistlicher Gesänge für sechs Stimmen, Motetten und eine Messe enthaltend. Er widmete das Werk seinem Landesherrn, dem Großherzog Cosimo II., als Tribut des Dankes für die vielen ihm erwiesenen Wohlthaten. Im selben Jahre erschien noch eine einzelne Komposition Gagliano's *(O dolc'anima)* in Giovanni del Turco's *Secondo Libro de Madrigali à cinque voci . . . Fir. per Zanobi Pignoni e Comp. 1614.*

Giovanni del Turco, der ehemalige Schüler Gagliano's, hatte sein eben citirtes Madrigalbuch gleichfalls dem Großherzog Cosimo gewidmet. Da nun Turco gelegentlich der im Karneval 1615 in Florenz gespielten Oper *Guerra d'Amore* zum ersten Male »Intendant der Hofmusik« genannt wird, so liegt die Vermuthung nahe, daß er erst im Winter 1614/15, in Folge der Widmung seiner neuesten Kompositionen[2], zu dem bezeichneten Amte berufen worden sei. Wie lange er dasselbe innegehabt hat, kann ich nicht genau bestimmen, sicher noch im Jahre 1617[3], aber nicht mehr 1625, denn seit dieser Zeit wird als sein Nachfolger der Librettodichter Ferdinand Saracinelli[4], der Landvogt *(Bali)* von Volterra angegeben.

An der Musik zu der oben erwähnten, 1615 aufgeführten Karnevalsoper *Guerra d'Amore*, von Andrea Salvadori gedichtet, hatte Gagliano keinen Antheil. Sie war eine gemeinschaftliche Arbeit von nicht weniger als vier Komponisten, von Jacopo Peri, Paolo Grazie, Giov. Battista Signorini und Giovanni del Turco[5]. Letzterer hatte die zur Oper gehörige *Mascherata* komponirt.

Im Oktober 1615 erschien bei Ricciardo Amadino in Venedig jene schon oben kurz angegebene Sammlung weltlicher Kompositionen, in welcher Gagliano den mit so großem Beifall aufgenommenen

[1] *Ballo di Donne Turche insieme con i loro Consorti di Schiavi fatti liberi... In Firenze, 1614, per Cosimo Giunti.*

[2] Sein Dedikationsbrief ist vom 1. August 1614 (Florenz) datirt.

[3] s. Vitali's *Musiche . . . a due tre, e sei voci, libro primo. Fir. 1617.*

[4] s. den Widmungsbrief in Francesca Caccini's *La Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina . . . Fir. 1625,* Text von demselben Saracinelli.

[5] Vergl. A. Salvadori's Textbuch *Guerra d'Amore, festa del Ser^{mo}. Granduca di Toscana Cosimo II, fatta in Firenze nel carnevale del 1615. Firenze, Zanobi Pignoni, 1615.* Am Schluß heißt es daselbst: — *Le musiche* (furono fatte) *da Jacopo Peri, Paolo Grazie, Gio. Batista Signorini; sopra-intendente ne fu Giovanni del Turco, il quale fece ancora la musica della mascherata.*

Ballo di Donne Turche zum Druck bringen ließ. Gagliano veröffentlichte sie unter dem Titel *Musiche a una dua e tre Voci.*

Wenn wir den Angaben Alessandro Machiavelli's in seinem »Verzeichniß der in den Bologneser Theatern gespielten Dramen«[1] vertrauen dürften, so müßte Gagliano im Jahre 1616 mit der Komposition eines Theiles von Rinuccini's *Euridice* beschäftigt gewesen sein. Machiavelli berichtet nämlich, daß im Herbst 1616 Rinuccini's *Euridice* im Hause Marescotti's (in Bologna) »mit der Musik Jacopo Peri's, Marco Galiano's (!) und des berühmten Kapellmeisters an S. Petronio« [in Bologna, d. i. Girolamo Giacobbi] aufgeführt worden sei. Dasselbe führt auch Gaetano Giordani[2] an, ändert aber — vielleicht wider Willen — die Jahreszahl in 1615, so daß also nach ihm die Oper im Herbst 1615 in Bologna zur Darstellung gelangt sei. Was nun zunächst die Zeit der hierher gehörigen Bologneser *Euridice*-Aufführung[3] betrifft, so unterliegt dieselbe nach den Resultaten der neuesten Forschungen keinem Zweifel mehr: Sie fand statt am 27. April 1616[4], und zwar auf Veranlassung des päpstlichen Gesandten, zu Ehren der Kardinäle Bevilacqua, Leni und Rivarolo. Was aber die Frage bezüglich der Komponisten der Oper anlangt, so kann dieselbe leider nicht sicher beantwortet werden. Gagliano's und Giacobbi's Theilhaberschaft ist jedenfalls zweifelhaft; denn in den Dokumenten, welche uns über die Bologneser Aufführung im April 1616 so genauen und so zuverlässigen Bericht erstatten, wird nur Peri als Komponist angegeben, was höchst wahrscheinlich unterblieben wäre, wenn auch Gagliano und Giacobbi die Musik zu einem Theile der Oper komponirt hätten. Wir dürfen daher mit gutem Grunde

---

[1] *Serie cronologica dei Drammi recitati su de' Pubblici Teatri di Bologna dall' anno di nostra salute 1600 sino al corrente 1737. Bologna, per Costantino Pisarri, 1737.* Abgedruckt in der florentiner Musikzeitung *Boccherini*, Anno XXV (1878) —XXVIII (1881).

[2] *Intorno al gran Teatro del Comune e ad altri minori di Bologna ... Bol 1855.* S. 53.

[3] Ihre erste Aufführung in Bologna geschah schon 1601, also nur ein Jahr nach derjenigen in Florenz. Vergl. Machiavelli, l. c.

[4] Vergl. den im *Archivio Gonzaga* zu Mantua befindlichen Brief des Cav. Andrea Barbazza, dat. Bologna, 27. April 1616: — *Questa sera si recitarà l'Euridice, maneggiata però dal Zazzarino* [bekanntlich Jacopo Peri's Beiname] *et S^r. Ottavio Renuzzini, i quali sono in disparere tra di loro, perchè il Zazzarino non vorrebbe che si facesse lamentandosi del tempo e delle voci, et il Sig^r. Ottavio sta pertinace talmente perchè si facci, che il Zazzarino dice che il S^r. Ottavio fa più da musicho che da poeta, onde è cosa ridicolosa, et io in quanto me credo che faciano alle spalleggiate insieme. Il S^r. Campagnolo il quale sta attendendo il S^r. Rinuccino per condurlo a V. A. conterà tutto il successo, così delle feste come dell' Euridice ancora ...* s. Davari, l. c. S. 35.

annehmen (und darin dem Verfasser der jüngst erschienenen Bologneser Theatergeschichte, Corrado Ricci[1], beistimmen), daß Machiavelli's hier citirte Angabe auch in Bezug auf Gagliano und Giacobbi auf einem Irrthum beruhe. Ganz gewiß falsch aber ist die von Quadrio[2], Moreni[3], P. Lino Chini[4] u. A. aufgestellte, bezw. nacherzählte Behauptung, daß Gagliano sogar das vollständige Textbuch zur *Euridice* in Musik gesetzt habe.

Im Jahre 1617 erschien in Venedig Gagliano's *Sesto Libro de' Madrigali à cinque Voci.* Das Werk, schon ein Jahr vor seiner Veröffentlichung komponirt, verdankte seine Entstehung den musikalischen Übungen eines Kreises von Sängern und Sängerinnen, die sich im Hause Cosimo del Sera's, eines reichen florentiner Edelmannes, zu versammeln pflegten[5]. Gagliano selbst hatte an diesen Zusammenkünften zu öfteren Malen Theil genommen und war dabei stets durch besondere Aufmerksamkeit von Seiten des Hausherrn ausgezeichnet worden. Er gab daher seinem Gefühle der Erkenntlichkeit einen passenden Ausdruck, indem er seine neuen Kompositionen jenem Kunstfreunde widmete. Das Buch enthält 20 Nummern, davon 16 von Gagliano, 1 von dem uns schon aus dem vorigen Abschnitte bekannten Lodovico Arrighetti und 3 (zusammenhängende) von einem ungenannten Autor, *d' Incerto*, wie es über den betreffenden Stücken heißt. Die Persönlichkeit nun festzustellen, welche sich unter dieser Bezeichnung verbirgt, wird eine vergebliche Mühe bleiben. Ich darf aber meine Vermuthung aussprechen: Vielleicht ist der Verfasser der drei Madrigale identisch mit demjenigen der in Gagliano's *Dafne* aufgenommenen fremden Kompositionen, mit dem Kardinal Ferdinand Gonzaga. Der kunstsinnige Fürst hatte nämlich seinen musikalischen Neigungen keineswegs entsagt, auch dann nicht, nachdem er die durch den Tod seines Bruders Franz auf ihn übergegangene Herzogswürde (seit Weihnachten 1612) übernommen. Nach wie vor übte er sich fleißig im Komponiren und sandte seine Arbeiten vorzugsweise an den ihm befreundeten floren-

---

[1] *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Bol. 1888.* S. 266.

[2] *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia, Bologna, 1739—1744.* Vol. III, Parte II, S. 508.

[3] *Continuazione delle Memorie Istoriche* . . . S. 167.

[4] *Storia antica e moderna del Mugello. Firenze, 1875—76.* Band II, S. 309. — Chini weiß ferner noch anzugeben, natürlich ohne den Nachweis führen zu können, Gagliano's *Euridice* sei 1613 in Venedig gedruckt worden!

[5] In dem aus »Florenz, den 2. Juli 1617« datirten Widmungsbriefe an Cosimo del Sera schreibt Gagliano: *Con l'occasione della Camerata di V. S. nella quale si compiacque farmi aver parte, nacquero l'anno passato i presenti Madrigali* . . .

tiner Hof. Seine Beziehungen zu demselben waren, seitdem er sich (im Februar 1617) mit Katharine von Medici, der Schwester des Großherzogs, vermählt hatte, nur noch enger geworden. Sie mögen denn auch die Ursache gewesen sein, weßhalb Ferdinand so oft seine Kompositionen — selbstverständlich zum Zwecke ihrer Aufführung in Hofkreisen — dem Intendanten der großherzoglichen Musik, Giovanni del Turco, übersandte. Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß Gagliano, wenn auch nicht direkt, so doch durch Turco, von der Mehrzahl der musikalischen Übungen Ferdinand's Kenntniß erhielt[1]. Ist dieser Umstand auch noch nicht hinreichend genug, die oben ausgesprochene Meinung zu unterstützen, so ist er immerhin bemerkenswerth. Was nun aber meine Vermuthung vollends bekräftigt, ist das durch Gagliano's Briefe vom 21. Oktober 1618 und vom 12. November 1619 klar ausgesprochene, fast freundschaftlich-nahe Verhältniß zwischen unserm Meister und dem Herzog: In beiden Briefen[2], die an Ferdinand direkt gerichtet sind, bittet Gagliano seinen fürstlichen Gönner um die Abschrift einiger von diesem komponirten Motetten und fügt ausdrücklich hinzu, er habe die Absicht, die erbetenen Musikstücke mit solchen seiner Komposition demnächst zu veröffentlichen. Durfte sich Gagliano in den Jahren 1618 und 1619 dem Herzog mit einem solchen Wunsche nahen, so war ihm das Gleiche gewiß auch schon 1617, vor der Drucklegung seines sechsten Madrigalbuches, erlaubt. Ja, wir können mit gutem Grunde annehmen, daß er sich zu seiner Bitte ermuntert fühlte, eben weil ihm der Herzog eine ähnliche Gunstbezeugung schon kurz vorher (vielleicht 1617) gewährt hatte. Damit gewinnt denn auch, wie ich glaube, meine Vermuthung, in Ferdinand den Verfasser jener drei Madrigale zu suchen, an innerer Wahrscheinlichkeit.

Gagliano's sechstes Madrigalbuch erschien 1620 in zweiter, unveränderter Auflage. War also die Nachfrage nach diesem Buche, mit derjenigen der vorher veröffentlichten verglichen, eine bedeutend größere, und mußten somit die neuen Kompositionen in ihrem Autor ein Gefühl der Freude und Genugthuung erwecken, so wurden sie ihm dennoch, durch die daran geübte herbe Kritik Muzio Effrem's,

[1] Am 15. November 1614 schrieb Turco dem Herzog Ferdinand Gonzaga: — *Essendo stato favorito da Messer Orlandi di duoi Madrigali composti in musica da V. A. S^{ma}. m'è parso dargli conto come gli cantammo in casa di Messer Marco da Gagliano alla presenza di molti gentilhuomini intendenti di tal professione, et accordammo il canto al suono della Tiorba di messer Marco, et si cantarono eccellentissimamente* . . . Orig. im *Arch. Gonzaga* zu Mantua; s. Davari, l. c. S. 32.

[2] s. Dok. 28 und 29.

eine Quelle größten Verdrusses. Wir werden weiter unten die Angriffe Effrem's näher kennen lernen. Hier sei nur noch bemerkt, daß Fétis'[1] und Ambros'[2] Mittheilung, Gagliano habe sich in einem dem 6. Buche angehängten offnen Briefe *Ai Lettori* über seines Gegners Ausstellungen beklagt, eine unrichtige ist. Gagliano that dies weder in der ersten, noch in der zweiten Auflage, sondern in dem 1622 gedruckten *Basso continuo* seines *Liber Secundus Sacrarum Cantionum*.

Kurz nach Veröffentlichung seines 6. Madrigalbuches wurde ihm von Seiten seiner Amtsgenossen an S. Lorenzo eine abermalige Auszeichnung zu Theil: Durch Kapitelsbeschluß vom 5. Juli 1617 wurde ihm in dem der *Madonna di S. Zanobi* gewidmeten geistlichen Dienste eine vorzugsweise Stellung durch Übertragung der besonderen Ausübung jener geistlichen Funktionen eingeräumt[3] — eine Auszeichnung, die ihm, dem treuen Diener seiner Kirche, umso mehr werthvoll sein mußte, als der h. Zenobius, der Schutzpatron von Florenz († um 450), dort einer speziellen Verehrung genoß.

Im Winter 1619/20 veranstaltete der Großherzog von Toskana ein glänzendes Hoffest zur Feier der Thronbesteigung seines Schwagers[4], des Kaisers Ferdinand II. Die Festoper war *Il Medoro*, von Andrea Salvadori gedichtet und von Gagliano in Musik gesetzt. Leider ist von dieser Oper nur der Text[5] übriggeblieben, die Musik ist gänzlich verloren gegangen. Ja, es ist nur einem Zufalle zu verdanken, daß wir überhaupt von der Existenz dieser Gagliano-schen Oper unterrichtet sind. In sämtlichen Textausgaben nämlich fehlt der Nachweis über den Verfasser der Musik, selbst Giov. Battista Doni nennt ihn nicht, ebensowenig Quadrio[6] und Moreni[7],

---

[1] l. c. III, 116.

[2] l. c. IV, 289.

[3] So verstehe ich wenigstens die hierauf bezügliche Stelle bei Moreni (*Continuazione delle Memorie Istoriche* . . . S. 165): *gli fu ingiunto il pensiero di tener conto della Madonna, detta volgarmente di S. Zanobi, di cui egli erane divotissimo, per rinunzia del Can. M. Gio. Batista Seriacopi a ciò destinato, com'era costume.*

[4] Cosimo's Gemahlin, Maria Magdalena von Österreich, die Tochter des Erzherzogs Karl, war Ferdinand's Schwester; sie war übrigens auch die Schwester der Königin Margarethe von Spanien.

[5] Die erste Auflage desselben erschien ohne Jahresangabe (doch 1619/20): *Il Medoro rappresentato in Musica nel Palazzo del Ser. Granduca di Toscana in Fiorenza per l'Elezione all' Imperio della S. C. M. dell' Imp. Ferdinando II. In Fiorenza per il Cecconcelli.* — Die zweite Auflage wurde 1623 von demselben Drucker besorgt, die dritte (und letzte, auf Veranlassung von Salvadori's Sohn, Francesco) 1668 in Rom, durch Michele Ercole.

[6] l. c. Vol. III. Parte II, S. 463.

[7] *Bibliografia storico-ragionata della Toscana . . . Fir. 1805.* Vol. II, S. 292.

obwohl alle Genannten den Dichter und sein Medoro-Libretto ausführlich citiren. Derjenige nun, welcher uns auf die Frage nach dem Komponisten der Oper Antwort ertheilt, ist kein Anderer als der Komponist selbst, Gagliano. Die Oper wurde nämlich während des Karnevals des Jahres 1622 in Mantua, auf dem dortigen herzoglichen Theater wiederholt; für diese Aufführung stellte der Komponist nach seinem Handexemplar eine neue Abschrift der Musik her und übersandte dieselbe an die Herzogin von Mantua. Zwei der Partitur beigegebene Briefe an die Herzogin sind nun die einzige Quelle unserer Kenntniß von Gagliano's *Medoro*-Komposition. Im ersten, aus Florenz, am 31. Januar 1622 datirten Briefe[1] schreibt Gagliano: »Ich schicke Ew. Hoheit durch den eben abgehenden Postboten zwei Akte des *Medoro*, das Fehlende habe ich aus Mangel an Zeit noch nicht schreiben können, werde es aber bei nächster Gelegenheit absenden. Es erschien dem Autor [des Textes] angemessen, die Chöre für den Zweck der [dortigen] Aufführung zu verändern, in der Meinung, daß sonst das Werk eine zu ernste Stimmung (*troppo grave*) hervorrufen könnte. Deshalb ist, wie Ew. Hoheit sehen werden, das heitere Element (*il ridicolo*) mit dem ernsten vermischt worden.« Gagliano hatte also einige Chöre seiner Oper für die mantuanische Aufführung neu komponirt. Am 7. Februar 1622[2] übersandte er der Herzogin den Rest des *Medoro*.

Wie schon oben gesagt worden, ist von Gagliano's Musik zum *Medoro* Nichts übriggeblieben, doch liegt uns wenigstens ein lobendes Zeugniß über dieselbe vor. Doni, der um etwa 25 Jahre jüngere Zeitgenosse Gagliano's, schreibt darüber (aber ohne den Komponisten namhaft zu machen), daß sie deutlich erkennen ließe, wie sehr sich schon der Recitativ-Stil [seit seiner Erfindung] vervollkommnet habe[3].

Die Zeit um 1620 ist für die Opernaufführungen in Florenz eine ganz besondere Blütheperiode gewesen. Allein der Textdichter Gabriel Chiabrera brachte daselbst zwischen 1617 und 1622 nicht weniger als sechs »Musikdramen« zur Aufführung: *l'Orizia*, *il Polifemo geloso*, *il Pianto d'Orfeo*, *la Pietà di Cosmo*, *l'Amore sbandito* und *il Ballo delle Grazie*, die — wie die Titelblätter der betreffenden

---

[1] s. Dok. 30.

[2] s. Dok. 31.

[3] — *fu rappresentato in Firenze il Medoro del Sig. Andrea Salvadori in Musica, presente il G. Duca Cosimo di felice memoria, dove si riconobbe chiaramente quanto di già si era migliorato questo stile recitativo* ... Vergl. *Trattati di Musica, Fir. 1763.* Band II, S. 148.

Textausgaben[1] berichten — sämtlich vor dem großherzoglichen Hofe »singend dargestellt« wurden. Leider sind uns auch von diesen Opern nur die Texte überliefert worden. Wir kennen nicht einmal die Namen der hier in Betracht kommenden Komponisten. Somit läßt sich auch nicht genau feststellen, ob und welchen Antheil an den genannten Opern Gagliano gehabt habe. Jedenfalls aber war er durch seine amtliche Stellung verpflichtet, sich an der Aufführung jener Stücke in erster Linie zu betheiligen.

Im August 1622 veröffentlichte Gagliano, bei Gardano in Venedig, den *Basso continuo* seines vorhin angegebenen *Liber Secundus Sacrarum Cantionum*[2]. Die dazu gehörigen Hefte für die Singstimmen kamen erst im Januar des folgenden Jahres (1623) heraus. Der *Basso continuo* dieses Werkes enthält nun die erste offne Kundgebung über die gegen unseres Meisters sechstes Madrigalbuch gerichteten Angriffe Muzio Effrem's. Gagliano beklagt sich daselbst in einem *A'Benigni Lettori* überschriebenen Briefe[3] wie folgt:

»Bei Gelegenheit der Veröffentlichung des gegenwärtigen Werkes habe ich mich entschlossen, gütigste Leser, von einem höchst verdrießlichen Ärger mich freizumachen, indem ich hiermit meine Meinung gegen diejenigen ausspreche, welche (wie Euch vielleicht zu Ohren gekommen sein wird) seit langer Zeit schon meine Kompositionen bekritteln und versteckt verleumden. Obwohl ich, nach Ansicht Einiger, schon längst dagegen hätte Front machen müssen, habe ich doch davon Abstand genommen, weil ich meinte, daß alle diejenigen, welche ohne Voreingenommenheit meine darauf gerichtete [mündliche] Antwort gehört haben, einer Rechtfertigung meinerseits nicht bedürfen. Ich glaubte auch, daß (wie es oft in ähnlichen Fällen zu geschehen pflegt) sich der Lärm bald legen werde. Doch, da jene mißliebige Kritik eine für meinen Ruf höchst gefährliche Ausdehnung gewonnen hat, kann ich meine Vertheidigung nicht länger aufschieben; denn der gute Ruf, den man so hoch als das eigene Leben schätzen muß, ist das Theuerste, das die Menschen besitzen.

---

[1] *l'Orizia, il Polifemo geloso, il Pianto d'Orfeo* erschienen zum ersten Male 1615 in Florenz, bei Zanobi Pignoni, unter dem Titel: *Favolette di Gabriello Chiabrera da rappresentarsi cantando*; in zweiter Auflage, doch jede Oper einzeln, 1622 in Genua, bei Giuseppe Pavoni. Bei demselben Drucker kamen, gleichfalls 1622, die Texte für *la Pietà di Cosmo, l'Amore sbandito* und *il Ballo delle Grazie* heraus. Vergl. O. Varaldo: *Bibliografia delle Opere a Stampa di Gabriello Chiabrera* im September- und Oktoberhefte des *Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura, 1886.*

[2] Als *Liber Primus* ist die 1614 herausgegebene Sammlung anzusehen.

[3] Original s. Dok. 32.

Daher bitte ich alle diejenigen, welche mich durch Ausübung meiner vorstehenden Kompositionen ehren wollen, einen Blick auf die nachfolgenden wenigen Zeilen zu thun, aus denen sie — wie ich hoffe — ersehen und überzeugt bleiben werden, daß, wo Leidenschaft herrscht, das gute Recht mißachtet wird, und daß ich die gegen mich gerichteten Anklagen unverdientermaßen erlitten habe. — Als ich im Jahre 1617 mein sechstes Buch der fünfstimmigen Madrigale zum Druck gegeben, unternahm es (wie ich nachher erfahren) der jetzt im Dienste der Allerdurchlauchtigsten Hoheit [des Großherzogs von Toskana] stehende Muzio Effrem, meine neuen Madrigale scharf zu tadeln und in denselben verschiedene Fehler zu notiren. Um in noch besserer Weise seinen Groll gegen mich auszudrücken, verfaßte er ein ganzes Schriftstück gegen mich, das allen denen, welche von jeher meinen Arbeiten nicht gewogen waren, großes Vergnügen bereitete. Dieses Schriftstück wurde an verschiedenen Orten, sowohl den Musikern, wie den Edelleuten der Stadt [Florenz] gezeigt. Da es nun sehr Wenige giebt, welche von der Musik mehr als zu singen verstehen, so waren auch nur sehr Wenige, welche urtheilen konnten, ob Effrem in dieser Sache Recht oder Unrecht habe. Meine Gegner fanden daher offnes Feld, den hohen Werth und die unerreichte Größe Muzio Effrem's zu loben und bis zu den Sternen zu erheben, mich aber niederzudrücken, als ob ich niemals etwas Gutes geleistet hätte, mit aller ihrer Kraft meine künstlerische Unzulänglichkeit (*ignoranza*) und meine Mängel verkündend. Im Verlauf der Zeit wurde ich von alledem in Kenntniß gesetzt, besonders von jenem Schriftstück. Heftig darüber erregt, und zwar mehr über die Art, wie dasselbe zusammengebracht worden, als über die Thatsache selbst, bemühte ich mich fleißig, selbiges in die Hände zu bekommen . . . Doch umsonst. Meine dahinzielende Bitte und alle darangesetzte List, auch die meiner Freunde, waren vergebens; es gelang mir nicht, davon eine Abschrift zu bekommen. Diejenigen, welche das Schriftstück in Händen hatten, hielten dasselbe nur noch mehr zurück, besonders dort, wo meine Vertrauten verkehrten, da diese ja im Verdacht standen, mir von dem Inhalte Mittheilung zu machen . . . Wenn wirklich, so frage ich, Muzio Effrem und seine Gefolgschaft in meinen Kompositionen Irrthümer entdeckten, weshalb dann solche überaus große Geheimthuerei? Würden sie denn nicht besser ihren Zweck erfüllen, wenn sie mir offen eine große Menge Fehler nachweisen und mich für einen Pfuscher (*poco intendente*) erklären wollten? Ich würde dann gezwungen sein, meine Fehler zu vertheidigen, oder (wenn ich das nicht könnte) mich vor ihrer so sehr gepriesenen Einsicht zu neigen . . . Doch ist es nicht

auch wahrscheinlich, daß sich Muzio Effrem, der sich noch niemals emporgeschwungen hat, Viel zu komponiren und bis jetzt nur ein einziges Madrigal hat drucken lassen[1] — ist es nicht auch wahrscheinlich, sage ich, daß er sich bei der Beurtheilung meiner Kompositionen sehr geirrt habe? . . . Die Musik ist eine von denjenigen Künsten, in welchen man nur durch praktische Thätigkeit (*operazione*) etwas Großes erreichen kann; und gleichwie ein Arzt nur durch wirkliche Ausübung seiner Kunst und dadurch, daß er viele Kranke geheilt, zu einem großen Rufe gelangen kann, so darf sich auch nur derjenige für einen tüchtigen Musiker halten, welcher sich durch viele und gute Werke in den Kreisen der Fachkenner bekannt gemacht hat. Bei der praktischen Thätigkeit (*nell' operare*) stößt man oft auf ungeahnte Schwierigkeiten, und es kommt mehrfach vor, daß man Etwas für gut hält, was, praktisch ausgeführt, Nichts werth ist, ebenso auch umgekehrt. Ja, es geschieht auch oft, daß ein Werk nur deshalb an Schönheit viel gewinnt, weil dabei von der Regel abgewichen ist. Das beweisen viele ausgezeichnete Schöpfungen der Baukunst, ebenso auch diejenigen der Tonkunst, Schöpfungen jener großen Meister, welche wir am höchsten schätzen. Solche, vom Zwange der Regeln befreite Schönheiten (*sregolate bellezze*) erscheinen freilich demjenigen, welcher nur wenig Erfahrung besitzt, als sehr grobe Unachtsamkeiten und Fehler, wie sie die Anfänger zu machen pflegen. Es kann sich also Effrem, da er im Komponiren keine große Praxis besitzt (sei er auch sonst ausgezeichnet), in diesen und ähnlichen Einzelheiten geirrt haben. Da ich nun meinte, daß dem gegen mich gerichteten Schriftstück jede Grundlage fehle, so glaubte ich auch, dasselbe würde sich selbst

---

[1] Gagliano thut hierin seinem Gegner Unrecht. Bis zum Jahre 1622 hatte Effrem wenigstens drei seiner Kompositionen drucken lassen: *Chi dice che'l partire* (à 5 v.) im *Teatro de Madrigali a cinque voci de diversi excellentiss. musici Napolitani. Novamente raccolti, e posti in luce da Scipione Riccio, Libraro, al segno del Giesù. In Napoli, nella stampa di Gio. Battista Gargano et Lucretio Nuccio, 1609.* Außerdem noch zwei Stücke, ein zweistimmiges *(Fra le rugiade eterne)* und ein fünfstimmiges *(Anime fortunate)* in den *Musiche de alcuni eccellentissimi Musici composte per La Maddalena, sacra Rappresentazione di Gio. Battista Andreini, Fiorentino. Stampa del Gardano. Venetia, 1617, appresso Bartholomeo Magni.* — Fétis (l. c. III, 116) führt eine im Jahre 1574 gedruckte »Villanella« Effrem's an, die in einer Sammlung von Kompositionen verschiedener, aus Bari gebürtiger Autoren erschien. Ich halte diesen Mutio Effrem nicht identisch mit dem unsrigen, der sich selbst als *Napoletano* bezeichnet. Gagliano's Gegner hätte im anderen Falle auf eine noch etwa 25 Jahre längere Dienstzeit als *Musico* zurückzublicken gehabt und dies ohne Zweifel auch erwähnt, da es ihm ja gerade darauf ankam, sich als einen Komponisten von möglichst langjähriger Thätigkeit zu erweisen.

richten und gegen sich selbst großen Unwillen erregen. Aber ich habe mich in meiner Annahme geirrt: Anstatt zu verstummen, sind die Angriffe gegen mich nur noch stärker geworden; denn meine Gegner, nicht zufrieden, mit ihren Anklagen Florenz erfüllt zu haben, ließen sie auch nach vielen Orten Italiens dringen. Wo nicht das Schriftstück aber doch die Kunde davon hingelangt ist, hat diese nicht verfehlt, über meine künstlerischen Fähigkeiten Zweifel zu verbreiten. Weil ich nun dies nicht leiden darf, so bin ich gezwungen, meinen Ruf, meine Ehre und meine Arbeiten zu vertheidigen. Ich thue dies nach so langem Schweigen und nach so vielem Erdulden mit diesen Zeilen . . . Mögen also alle diejenigen, welche in dieser Angelegenheit für mich Nachtheiliges gehört haben, wissen — und insbesondere Muzio Effrem —, daß ich mich durch jenes Schriftstück bis heute nicht verletzt fühle, eben weil es mir noch nicht zu Gesicht gekommen ist, daß ich es für Nichts achte und für Nichts achten werde, bis ich es gesehen habe. Und selbst dann hoffe ich, darüber noch desselben Sinnes zu sein. Will Effrem aber, daß ich seine Schrift der Beachtung werth halte, und glaubt er, mich durch seine Auslassungen zu überzeugen, so veröffentliche er doch seine Anklagen und thue dies in einer Weise, daß ich dieselben lesen kann; denn im andern Falle, wenn er in der gewohnten Art beharrt, ist das Recht gegen ihn. Sollte durch diese meine Erklärung die wahre Thatsache aufgedeckt werden, so glaube ich, daß ich in meiner künstlerischen Ehre völlig rein dastehen, und daß die üble Nachrede, welche Effrem und seine Anhänger gegen mich ausgebreitet haben, sich gegen ihre Urheber selbst richten werde.«

Effrem blieb auf diese, wie man zugeben wird, äußerst maßvolle Erklärung die Antwort nicht schuldig. Mit seiner Erwiderung aber wartete er nicht etwa »volle fünf Jahre«, wie Ambros[1] meint, sondern bereitete dieselbe ohne Verzug zum Druck vor. Nach dem *Imprimatur* zu urtheilen, war sie schon im Januar 1622 venetianischen Stils, nach der gewöhnlichen Zeitrechnung im Januar 1623[2], zur Herausgabe fertiggestellt. Sie erschien alsbald unter dem Titel: *Censvre di Mvtio Effrem sopra il Sesto Libro de Madrigali di M. Marco da Gagliano, Maestro di Capella della Cattedrale di Fiorenza. Con Licentia de Svperiori. In Venetia MDCXXIII.* Das Buch, in Folio

[1] l. c. IV. S. 289.

[2] Man verbessere hiernach die Angaben Gaetano Gaspari's und Federico Parisini's in ihrem *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Bol. (1889) Vol. I, S. 77.

gedruckt und 30 ungezählte Blätter enthaltend, ist heute eine der größten Seltenheiten der Musik-Literatur. Soweit ich unterrichtet bin, existiren davon nur noch zwei Exemplare, das eine bewahrt die Königl. Bibliothek in Berlin, das andere die Königl. Bibliothek in Brüssel. Das Brüsseler Exemplar, das aus Fétis' Büchersammlung stammt, hat aber nicht genau das gleiche Titelblatt, wie oben beschrieben. Es fehlen nämlich in demselben die Angaben des Druckortes und der Jahreszahl[1]. Im Übrigen sind beide Exemplare völlig gleich.

Auf Blatt 2 seiner *Censure* ließ Effrem den oben mitgetheilten Brief Gagliano's Wort für Wort abdrucken. Seine Antwort hierauf folgt auf Blatt 3. Da diese in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerth ist, so gebe ich sie hier in freier Übersetzung[2] wieder:

»Ehrwürdigster Marco da Gagliano! Wenn der 22 Jahre lange Dienst beim Fürsten [Carlo Gesualdo] von Venosa, ferner die mir vom Herzog von Mantua erwiesene Ehre, mir das Kapellmeisteramt über seine Hofkapelle übertragen zu haben, endlich die mir kürzlich zu Theil gewordene Gunst, vom Großherzog von Toskana unter die Zahl seiner tüchtigen Musiker aufgenommen zu sein, Euch, o Messer Marco, nicht zu glauben bewegt haben, daß ich ein Musiker sei, so werden dies sicher die unten angegebenen Fehler thun, welche von jungen Anfängern, die bei mir die wahren Regeln des Kontrapunkts erlernen wollen, in Euren Madrigalen gefunden und von mir als Fehler anerkannt worden sind. Mein Unwille gegen Euch ist ein nur zu gerechtfertigter; denn Ihr werdet, allen Menschen wird es offenbar, durch das fünfte und sechste Buch[3] der Madrigale des berühmten und viel bewunderten Fürsten [von Venosa] bloßgestellt. Und mich wollt Ihr für keinen Musiker halten! Wenn wirklich meine Kritik von Fehlern strotzen soll, wie Ihr in Eurem Briefe angekündigt habt, wenn wirklich Abschriften derselben nicht nur in Florenz, sondern auch in ganz Italien vorhanden sein sollen, wie war es denn möglich, daß Ihr allein sie nicht erhalten konntet? Warum erwähntet Ihr denn nichts davon, daß sie Euch von einem uns gemeinschaftlichen Freunde, einem Edelmanne und Cavaliere, angeboten worden sei mitsamt vielen Madrigalen, Motetten, Messen und sonstigen meinen Arbeiten? Warum, frage ich weiter, wolltet Ihr sie nicht annehmen? Ihr könnt dies unmöglich leugnen, weil

[1] Vergl. *Catalogue de la Bibliothèque de F. J. Fétis. Paris, 1877.* No. 7291.

[2] Original s. Dok. 33.
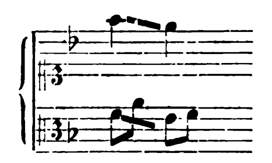
[3] Beide Bücher erschienen zum ersten Male 1611, bei Gio. Jacomo Carlino [in Neapel].

es der ganzen Stadt bekannt ist und weil (wie man mir sagt) Ihr eine Person von gutem Gewissen seid. Ich erinnere mich sehr wohl, da ich mein Gedächtniß noch nicht ganz verloren habe, daß meine Kritik Euch sogar, nachdem sie Euch einige Monate vorher schon angeboten worden, mit größtem Verlangen nachlief, aber daß dann, auf Eure Bitten hin, jedes weitere Zeigen oder Abschreiben derselben mit äußerstem Eifer verboten wurde. Wenn sich nur derjenige für einen tüchtigen Musiker halten darf, welcher sich durch viele und gute Werke (ich bediene mich Eurer eignen Worte) in den Kreisen der Fachkenner bekannt gemacht hat, wie könnt Ihr Euch denn erkühnen, mit Euren Werken, die zwar an Zahl groß, an Werth aber wegen der vielen vorhandenen Fehler sehr gering sind, auf den Namen eines Musikers Anspruch zu erheben? Und Ihr meint, daß ich einer solchen Bezeichnung unwürdig sei, weil ich eine geringere Menge, aber vollkommene und gute Kompositionen geliefert habe? Messer Marco da Gagliano möge einsehen lernen, daß ein gutes Madrigal mehr als hundert schlechte aufwiege, daß der Ruf eines Arztes nicht darin bestehe, eine Menge Kranker zu haben und sie durch Unwissenheit und schlechte Behandlung zu verstümmeln und zu Grunde zu richten, sondern sie mittelst richtiger Anwendung der Heilmittel zur früheren Gesundheit zurückzubringen. Mit der Praxis allein, ohne Theorie, wird man niemals weit kommen, einfach weil die Praxis oft zu den gröbsten Fehlern verführt. Und so ist es Euch ergangen: Ihr besitzt wohl etwas praktische Übung, versteht aber Nichts von der Theorie. Den guten Baumeistern wird es niemals beikommen, die in ihrer Kunst geltenden Regeln und Maßbestimmungen zu verlassen. In ihren Werken werdet Ihr nie solche eigensinnige Gebilde (*capricci*) finden, welche Ihr »vom Zwange der Regeln befreite Schönheiten« zu nennen beliebt. Hütet Euch, Messer Marco, daß Ihr nicht Etwas für Erfindung eines guten Baumeisters haltet, was das Werk eines einfachen Maurers ist. Wohlan, nehmt Euch meine Warnung wohl zu Herzen, damit Ihr nicht wieder in solche Mängel fallt; marschirt in Zukunft auf der gewöhnlichen Straße der Regeln und glaubt mir, daß Ihr schon genug leisten werdet, wenn Ihr auf derselben nicht stolpert! Kümmert Euch auch nicht mehr darum, Eure Sachen drucken zu lassen; denn Eure Werke verdienen — wie Jedermann aus der nachfolgenden Partitur (*spartito*) urtheilen wird — vielmehr begraben zu werden als sich des Lichtes zu erfreuen. Damit Ihr nun diese *Censure* nicht als eitle Dinge ansehen möget, die Euch nicht in die Hände kommen sollen, lasse ich sie auf Euren Wunsch drucken. Schon früher hätte ich Euer Begehren in dieser Weise erfüllt, wenn Ihr mich

dazu früher aufgefordert hättet ... Ich hoffe, daß, wenn Ihr meine Ausstellungen wohl geprüft haben werdet, Ihr sofort Eure Meinung ändern und nicht mehr desselben Sinnes sein werdet, wie Ihr Euch in allzu großer Anmaßung rühmt. Gleichzeitig lasse ich eins meiner Madrigale drucken, damit Ihr durch das Studium desselben die regelrechten Schönheiten (*regolate belleze*) erkennen und das Stimmengewebe (*tela*), die Stimmenführung (*l'intrecciatura*) und den richtigen Gebrauch der leiterfremden Töne (*corde forastiere*) erlernen möget. Dann wird Euch auch klar werden, daß ich viel eher den Namen eines wahren Musikers verdiene als Ew. Ehrwürden. Möge Euch unser Herrgott in Zukunft mehr Talent (*profitto*) für die Musik verleihen als Ihr bis jetzt von ihm empfangen habt. Lebt wohl! Mutio Effrem.«

Diesen über alle Maßen ungebührlichen Auslassungen, die in Ton und Sprache unwillkürlich an die Kampfesweise Artusi's gegen Monteverdi erinnern, folgt in Partitur das angekündigte (fünfstimmige) Madrigal (*Tu miri ò vago & amoroso fiore*), das Effrem als ein Vorbild für »regelrechte Schönheiten«. hinstellt. Darauf erst, von Blatt 5ª ab, beginnen die eigentlichen *Censure*.

In einer kurzen Einleitung verbreitet sich Effrem, immer an *Messer Marco da Gagliano* direkt das Wort richtend, über den Unterschied der authentischen und plagalen Tonarten. Endlich folgen Gagliano's Madrigale, sämtlich in Partitur. Vor jedem Stück macht Effrem auf die darin befindlichen Fehler besonders aufmerksam und knüpft daran seine Belehrung, wie die einzelnen Fehler vermieden werden könnten und was an ihre Stelle treten müßte. Gleich im ersten Madrigal (*La bella pargoletta*) sei die Tonart nicht gehörig gewahrt worden; außerdem sei die Stimmführung höchst mangelhaft, wie im dritten Takte, wo der Alt mit dem 1. Sopran aus der Oktave in die Sexte springt und dann wieder mit demselben Sopran in eine Oktave geht, also sogenannte verdeckte Oktaven entstehen:
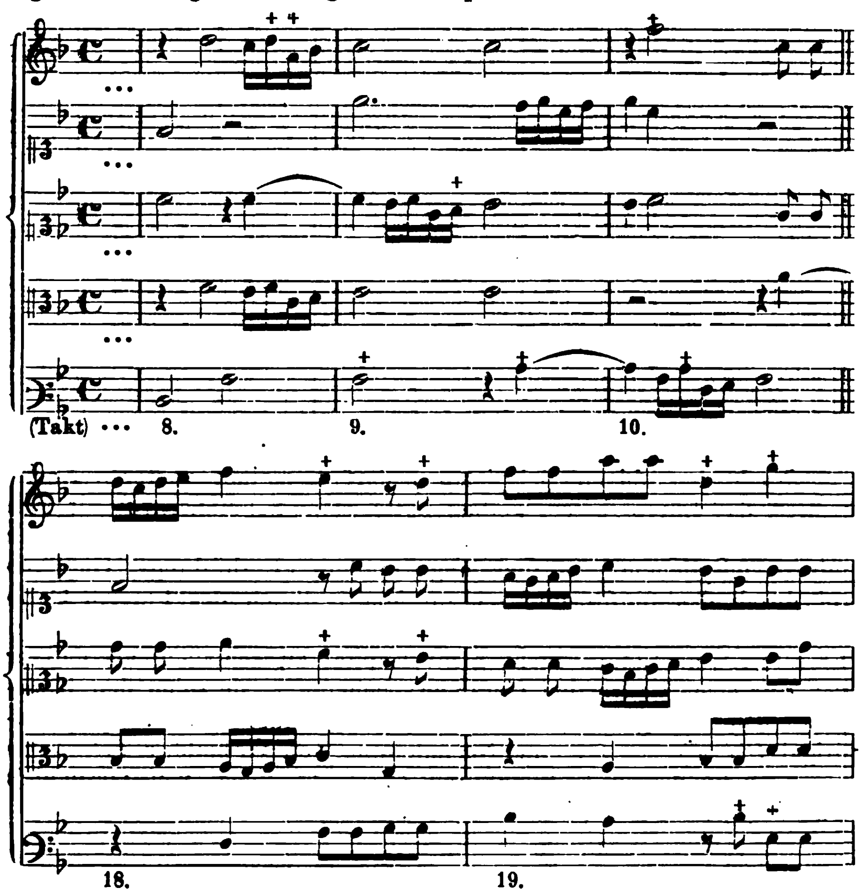


Es würde zuweit führen, an dieser Stelle Effrem's Ausstellungen im Einzelnen näher nachzugehen. Sein Tadel ist im Wesentlichen immer der gleiche: Schlechte Innehaltung der einmal angefangenen Tonart, falsche Stimmführung, schlechte und in fast allen Madrigalen immer dieselbe Schlußformel. Gagliano's Madrigale, meint Effrem
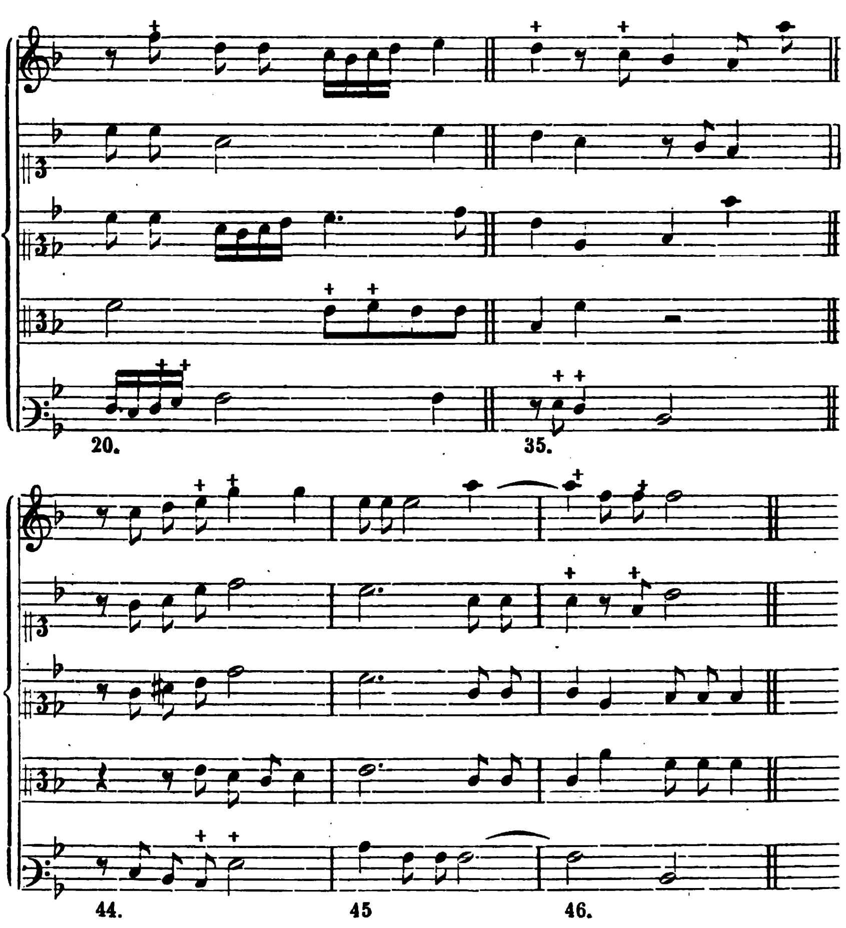
an anderer Stelle, seien eigentlich nur Canzonette; denn überall trete die bei Canzonetten erlaubte Freiheit der Stimmführung u. s. w. in auffallender Weise hervor, während man doch bei der Komposition von Madrigalen anders verfahren müsse als bei derjenigen von Arien, Canzonetten und Balletten. »Laßt Euch überhaupt sagen«, fährt Effrem fort, »daß die Stimmführung in allen Euren sechs Madrigalbüchern eine durchweg schlechte ist. Eure Werke sind voll von Schnitzern und sind überdies alle nach einem und demselben Muster zugeschnitten — kurz, sie leiden an Fehlern, die bei guten Autoren nicht vorkommen, so nicht beim göttlichen Adriano Willaert, bei Cipriano [de Rore], Paolo und Giovanni Animuccia, Luzzasco [Luzzaschi], Ingegneri, Palestrina[1], Nanino, Soriano, Pietro Vinci, Morales, Cav. del Turco[2], Cifra[3], Agazzari, Teofilo [?], Filippo Vitali, Giovanelli, Monteverdi und Frescobaldi«. Am Schluß seiner Kritik macht Effrem noch folgende ironische Bemerkung: »Wenn Ihr nun lernen wollt, Messer Marco, wie alle die angegebenen Fehler zu vermeiden und wie gute Madrigale zu komponiren seien, so kommt nur zu mir; ich werde Euch Alles dies lehren, wie ich es schon vielen jungen Leuten gethan, die bei Durchsicht Eurer Madrigale die obenerwähnten Fehler notirt haben. Kommt nur, meine Unterweisung ist Euch sehr von Nöthen. Ihr werdet dann auch einsehen, daß ich mich mit Fug und Recht für einen Musiker ausgeben darf«.

Effrem's Kritik ist sonach ein getreues Spiegelbild der Polemik Artusi's gegen Monteverdi[4]. Hier, wie dort, dieselben gehässigen, persönlichen Angriffe und, was das rein Sachliche betrifft, die gleichen Äußerungen des Tadels. Wenn man nun auch zugeben muß, daß Effrem in einzelnen seiner Ausstellungen, namentlich hinsichtlich der Stimmführung, nicht ganz Unrecht habe, so wird doch seine Kampfesweise völlig unverständlich dadurch, daß er sich auf die Vertreter der neueren, freieren Richtung, der *Seconda Prattica* in der musikalischen Komposition beruft: Auf den Fürsten von Venosa, auf Monteverdi, Cifra, Turco, Vitali und Frescobaldi, die sich sämtlich ähnliche Freiheiten in ihren Werken erlaubten. Die Angriffe des strengen Kunstrichters werden aber in ein noch viel ungünstigeres Licht gerückt durch seine eigene Komposition. Man sollte meinen,

[1] Effrem schreibt *Palestina*.
[2] Die Erwähnung Turco's an dieser Stelle ist nichts anderes als ein dem Intendanten der großherzoglichen Hofmusik geltendes Kompliment!
[3] Effrem schreibt *Cifera*.
[4] Näheres s. *Vierteljahrsschrift für Musikw.* 1887. S. 325 ff.

ein so scharfer Kritiker, wie Effrem, müsse alle seine Kunst aufgeboten haben, wenigstens in seinem von ihm selbst gerühmten Vorbilde das möglichst Beste zu leisten, müsse sich wenigstens gehütet haben, in solche Fehler zu fallen, welche er bei Gagliano in so unnachsichtiger Weise bloßstellt. Dem ist aber nicht so. Schon im 8., 9. und 10. Takte seines Madrigals finden sich Freiheiten in der Stimmführung, die Effrem in Gagliano's Kompositionen tadelt. desgleichen im 19. und 20. Takte, die sogar zwei, nur durch eine Pause verdeckte Oktaven enthalten, mit denen sich Effrem selbst in Widerspruch setzt zu dem, was er in Gagliano's 11. Madrigale (*O com' invan credei*) als falsch erklärt. Verdeckte Quinten erlaubt er sich im 18. und 35. Takte u. s. w. Statt aller weiteren Bemerkungen gebe ich hier einen Auszug aus Effrem's Madrigal und bezeichne darin diejenigen Stellen mit einem +, welche nach des Kritikers eigner Meinung in einer guten Komposition nicht stehen dürfen:





Nach den obigen Beispielen bedarf es keines weiteren Nachweises, daß Effrem besser gethan hätte, seine Schmähschrift für sich zu behalten und zu schweigen. Die in seinem einleitenden Briefe mit so feierlichem Ausdruck angekündigte »Enthüllung«, Gagliano sei durch das fünfte und sechste Madrigalbuch des Fürsten Carlo Gesualdo von Venosa bloßgestellt worden, ist eine arge Übertreibung. Er selbst weiß daraus nicht mehr Kapital zu schlagen, als daß er von nur zwei Madrigalen Gagliano's behauptet, sie seien den Kompositionen des genannten Fürsten nachgebildet worden: Das Madrigal *Chi sete voi* sei eine Nachahmung von Gesualdo's *Felicissimo sonno* (siehe dessen 5. Buch) und *Ohime tu piangi* von Gesualdo's *Tu piangi, Filli mia* (siehe dessen 6. Buch).

Ich darf nicht verschweigen, daß Effrem von den 16, im sechsten Madrigalbuche befindlichen Kompositionen Gagliano's nur 14[1] in seine *Censure* aufgenommen hat. Das eine der beiden, von seiner Kritik verschont gebliebenen Stücke, *Evo è Padre*, ist eine Art Trinklied, *da cantarsi co'l bicchiere* heißt es über der betreffenden Nummer; das andere, *Su l'Affricane Arene*, ist ein Loblied auf den Großherzog Cosimo II. und daher auch demselben eigens gewidmet. Effrem übersieht einfach die beiden Madrigale, aus welchem Grunde, ist nicht recht klar. Bei dem zuletzt genannten Stücke geschah seine Zurückhaltung vermuthlich nur aus Rücksicht für den Großherzog.

Wenn Effrem die Absicht gehabt hatte, mit der Veröffentlichung seiner *Censure* unsern Gagliano aus dessen ehrenvollen Stellungen zu verdrängen, so wurde er gründlich getäuscht; denn dieser behielt sein Amt am großherzoglichen Hofe, sowie an S. Lorenzo, nach wie vor, bis zu seinem Tode.

Über Effrem's Leben füge ich noch zu dem, was er selbst in seinem Briefe an Gagliano berichtet, Folgendes hinzu: In seinen, vorhin in einer Anmerkung citirten Kompositionen aus dem Jahre 1617 nennt er sich *Napoletano*[2]; 1615 war er noch in Neapel, im Dienste des Fürsten von Venosa[3], 1617 in Mantua. Sein dortiges Amt bezeichnet er selbst als das eines *Maestro di Cappella della Sua Serenissima Camera*. Die Richtigkeit dieser Angabe zugestanden — und wir haben keine Ursache, daran zu zweifeln — so kann sich Effrem doch gewiß nicht lange Zeit seiner Würde erfreut haben; denn von 1612 bis zum Jahre 1619 war Santi Orlandi († im Juli 1619) und von 1620 ab (bis nach 1643) Don Francesco Dognazzi[4]

[1] Also nicht »alle«, wie Fétis (l. c. III, S. 116 u. 381) meint. Die drei Nummern des *Incerto*, sowie die eine Arrighetti's sind selbstverständlich ebenfalls von der kritischen Untersuchung unberührt geblieben.

[2] Villarosa, der Verfasser der *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli, Nap. 1840* weiß aber nicht einmal Effrem's Namen anzugeben!

[3] Ich entnehme dies der Vorrede von D. Romano Micheli's *Musica vaga et artificiosa, continente Motetti con oblighi, & Canoni diversi ... Venetia, appr. Giacomo Vincenti, 1615.* Da die hierher gehörige Stelle über die gleichzeitigen, in Neapel wirkenden Musiker sehr bemerkenswerthe Einzelheiten enthält, gebe ich sie hier wieder: *In Napoli essendo io al servitio dell' Illustrissimo & Eccellentissimo Sig. Prencipe di Venosa con li Signori Musici Scipione Stella, Gio. Battista di Pauola, Mutio Effrem, e Pomponio Nenna, in tempo che erano li Signori Bartolomeo Roi Maestro di Cappella, e Gio. Macque Organista nella Cappella del Vice Rè, viventi Rocco Rodio, Scipione Cerretto, Giustiniano Forcella, e Domenico Montella, Musici peritissimi ...*

[4] *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1887, S. 433.

erster und Frate Amante Franzoni zweiter Kapellmeister des Herzogs. Somit bliebe für Effrem nur die Zeit zwischen dem Tode Orlandi's und der Ernennung Dognazzi's zum Kapellmeister übrig, und kann also sein obiger Titel nur ein provisorischer gewesen sein[1]. Im Jahre 1622 befand sich Effrem schon in Florenz, »kürzlich«, wie er selbst sagt, »durch die Gunst des Großherzogs dahin berufen«. Wahrscheinlich hatte er bald nach Veröffentlichung seiner *Censure* Florenz verlassen; denn seit 1623 finden wir ihn wieder in Neapel. Im Jahre 1626 gab er dort die nachgelassenen sechsstimmigen Madrigale seines ehemaligen Herrn, des Fürsten von Venosa, in den Druck[2]. In dem Widmungsbriefe, der an Leonora d'Este, die Wittwe des Fürsten, gerichtet und von Effrem unterzeichnet ist, bekennt sich dieser selbst als Sammler und Herausgeber der folgenden »vollendeten und ausgezeichneten Kompositionen« (*perfetti & esquisiti componimenti*). Neugierig darf man sein, wie sich wohl Effrem bei der Publikation der angegebenen sechsstimmigen Madrigale mit seinem Gewissen abgefunden habe. Was hätte er nicht, wenn er gerecht sein wollte, für *Censure* über Gesualdo's Kompositionen schreiben können, die doch diejenigen Gagliano's in allen den gerügten Freiheiten der Stimmführung u. s. w. noch um Vieles übertreffen! Wie mußte er sich namentlich durch das überaus chromatische Madrigal *Sei disposto* in allen seinen künstlerischen Empfindungen verletzt gefühlt haben! Oder huldigte er etwa, da er dennoch von »vollendeten und ausgezeichneten Kompositionen« spricht, dem Grundsatze: Quod licet Jovi, non licet bovi . . . ?

Doch genug davon. Gagliano gab auf alle Anschuldigungen Effrem's die beste, ihm zu Gebote stehende und seiner würdige Antwort, indem er, unbekümmert um die Aufsehen und Lärm erregenden *Censure*, rüstig weiterschuf.

Ehe ich diesen Abschnitt schließe und mich zur Schilderung der letzten 20 Lebensjahre unseres Meisters wende, mögen hier noch in Kürze Gagliano's Fachgenossen in Florenz, besonders die Komponisten, erwähnt werden, soweit sie dem diesem Theile zugewiesenen Zeitabschnitte angehören und nicht schon im Vorstehenden citirt worden sind.

Nur vorübergehenden Aufenthalt nahmen in Florenz im Winter

[1] Keinesfalls war er noch 1622 Kapellmeister am mantuanischen Hofe, wie Fétis und Ambros behaupten.

[2] *Madrigali a Sei Voci dell' Illustrissimo & Eccellentissimo Sig. D. Carlo Gesualdo, Principe di Venosa. In Napoli, appresso Ambrosio Magnetta, 1626.*

1608/9 Sigismondo d'India[1], der spätere Kapellmeister des Herzogs Karl Emanuel von Savoyen, im Juni 1610 die Sängerin Adriana Basile[2], im Dezember desselben Jahres Claudio Monteverdi[3], im Oktober 1612 Santi Orlandi[4] und im Jahre 1619 Andrea Falconieri[5] aus Neapel.

Von den in Florenz längere Zeit ansässig gewesenen Musikern nenne ich die folgenden Mitglieder der großherzoglichen Hofkapelle: Raffaello Rontani, Domenico Visconti, Vincenzio Calestani, Giov. Battista Bartoli und Lorenzo Allegri. Raffaello Rontani hielt sich zwischen 1610 und 1615 in Florenz auf; während dieser Zeit veröffentlichte er zwei seiner Kompositionen: *Gl'Affettuosi, il primo Libro de Madrigali à tre Voci, Fir.* (*Cristofano Marescotti*) *1610* und *Le Varie Musiche . . . libro primo. Fir.* (*Zanobi Pignoni*) *1614.* Ich unterlasse es, hier seine späteren Werke anzuführen. Sie gehören nicht hierher, weil sie aus einer Zeit stammen, in welcher der Autor Florenz schon längst verlassen hatte; denn seit dem Jahre 1616 finden wir ihn in Rom. Er starb dort 1622[6] als Kapellmeister an der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini. Domenico Visconti machte sich als Komponist bekannt durch sein *Primo Libro de' Madrigali à cinque voci, Fir.* (*Zanobi Pignoni e Comp.*) *1615* und durch sein *Primo Libro de Arie à una e due voci, Ven.* (*Ricciardo Amadino*) *1616*. Von Vincenzio Calestani weiß ich nur seine *Madrigali et Arie . . . a una e due voci, Ven.* (*Giacomo Vincenti*) *1617* anzuführen, von Giovanni Battista Bartoli ebenfalls nur ein Werk: sein *Primo Libro de Madrigali à cinque voci, Fir.* (*Zanobi Pignoni*) *1617* und endlich von Lorenzo Allegri sein *Primo Libro delle Musiche, Ven.* (*Gardano*) *1618.*

Von den beiden Begründern des monodischen Stils, Jacopo Peri und Giulio Caccini, gehört der Erstere noch vollständig dem hier behandelten Zeitraume an. Beide verblieben in ihren Stellungen am großherzoglichen Hofe bis zu ihrem Tode. Caccini starb um 1615, Peri aber erst um 1630[7]. Caccini's Tochter, Francesca (*la Cecchina*), die seit etwa 1608, nach Beendigung ihrer schon im

[1] Vergl. die Vorrede zu seinen *Musiche . . . da cantar solo. Milano, 1619.*

[2] Siehe Alessandro Ademollo: *I Basile alla corte di Mantova. Genova, 1885.* Sonderabzug aus dem *Giornale Ligustico* (anno XI, fasc. 11—12) S. 7.

[3] *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1887, S. 357.

[4] s. Dok. 26.

[5] Nach der Dedikation seines *Quinto Libro delle Musiche . . . Fir. 1609.*

[6] Vergl. die vom Drucker Robletti unterzeichnete Dedikation in der 2. Auflage von Rontani's *Varie Musiche . . . libro secondo. Roma, 1623.*

[7] Das Nähere s. im nächsten Abschnitte.

vorigen Abschnitte erwähnten Kunstreisen, dauernd in Florenz lebte, gab 1618 ihre erste größere Sammlung von Kompositionen in den Druck: *Il Primo Libro delle Musiche a una e due voci, Fir. (Zanobi Pignoni)*.

Gagliano's einstiges Amt an S. Lorenzo, die dortigen Kleriker im Kirchengesange zu unterrichten, wurde im November 1608, nachdem unser Meister zum Kapellmeister ernannt worden, dem Kaplan an S. Lorenzo, Alfonso Benvenuti übertragen. Zwei Jahre später erhielt jene Stelle Domenico Belli und von 1613 ab »für viele Jahre«[1] Marco's Bruder, Giovanni Battista da Gagliano. Die mir bekannten Kompositionen des Letzteren habe ich schon im ersten Theile aufgezählt, brauche sie also hier nicht zu wiederholen. Von Domenico Belli's Werken kenne ich nur sein 1616 in Venedig, bei Ricciardo Amadino gedrucktes *Primo Libro dell' Arie a una e a due voci* und seine bei demselben Verleger und im gleichen Jahre unter dem Titel *Orfeo dolente* erschienenen Intermedien zu Tasso's *Aminta*. Ob sich auch Alfonso Benvenuti als Komponist bethätigt hat, ist nicht nachzuweisen.

An dieser Stelle verdient auch der schon mehrfach citirte Pietro Benedetti erwähnt zu werden. War er auch, soweit wenigstens meine Kenntniß reicht, kein Berufsmusiker, so bekundete er doch durch zwei seiner zum Druck gegebenen Sammlungen von Kompositionen eine beachtenswerthe musikalische Begabung. Das erste Buch seiner *Musiche* erschien 1611 in Florenz, bei den Erben Cristofano Marescotti's, das zweite Buch 1613 in Venedig, bei Ricciardo Amadino. Als Mitglied der von Gagliano gegründeten *Accademia degl' Elevati* führte er den Beinamen *l'Invaghito*, »der Verliebte«. Sein eigentliches Berufsstudium war die Theologie. Am 27. März 1630[2] erhielt er an S. Lorenzo die sechste, unter dem Titel *S. Amato Abate* vorhandene Kanonikatspfründe, wurde also im engeren Sinne Gagliano's Amtsgenosse.

Kurz angedeutet sei endlich noch der Name des späteren Nachfolgers unseres Meisters: Filippo Vitali. Da das Hauptgewicht seiner künstlerischen Thätigkeit in eine spätere Periode fällt (obwohl er sich auch schon in dem hier behandelten Zeitraume einen hoch geachteten Namen als Komponist gemacht hatte), so komme ich erst im nächsten Abschnitte des Näheren auf ihn zurück.

[1] Nach Moreni *(Continuazione delle Memorie Istoriche)*, S. 161.
[2] Vergl. Cianfogni, l. c. S. 261.

IV.

1623—1650.

Letzte Lebenszeit, Alter und Tod (1642). Nächster Amtsnachfolger.

In den Zeitraum, den wir in diesem Abschnitte der Betrachtung unterziehen werden, fallen die letzten 20 Lebensjahre unseres Meisters: Gagliano hatte zu Beginn dieser Periode nahezu das 50. Jahr erreicht. Seine Stellung in der florentiner Musikwelt war nach wie vor dieselbe, wie sie schon im vorigen Kapitel geschildert wurde, d. h. die erste und einflußreichste unter allen Berufsgenossen in der Hauptstadt Toskana's. Wie schon oben bemerkt, hatten Effrem's *Censure* nicht den mindesten nachtheiligen Einfluß auf seine amtlichen Beziehungen. Er erfreute sich des ungeschwächten Vertrauens seitens des großherzoglichen Hofes und der ihm vorgesetzten geistlichen Behörde.

Über sein Dienstverhältniß sei hier noch, um etwaigen Irrthümern vorzubeugen, Folgendes eingeschaltet: Gagliano selbst nannte sich (vom Jahre 1611 ab) niemals anders als »Kapellmeister des Großherzogs von Toskana«. Seiner Stellung als Kapellmeister an S. Lorenzo hatte er in keinem seiner gedruckten Werke, auch nicht der geistlichen, Erwähnung gethan. Er that dies einfach deshalb nicht, weil sein offizieller Titel die höhere Dienststellung angab. Da nun außer S. Lorenzo auch noch die florentiner Kathedrale, S. Maria del Fiore, Hofkirche war, so ist es erklärlich, daß Gagliano für gewisse, den Hof angehende kirchliche Obliegenheiten auch in der florentiner Hauptkirche verpflichtet war. Er unterließ es, sich deshalb den Titel »Kapellmeister an der Kathedrale« beizulegen, weil ja auch damit nur ein Theil seines Dienstes zum Ausdruck gekommen wäre. Wenn nun Effrem (in seinen *Censure*) Gagliano als »Kapellmeister an der Kathedrale zu Florenz« bezeichnete und nicht als Kapellmeister des Großherzogs, so geschah dies wohl nur aus Rücksicht auf die Empfindlichkeit der Hofkreise, in denen er sicher Anstoß erregt hätte, wenn er seinen Gegner mit dem offiziellen Titel genannt haben würde.

Gagliano's Arbeitskraft war, wie vordem, eine gleich rüstige. Den besten Beweis dafür liefern die unten näher zu bezeichnenden größeren Kompositionen, die ihre Entstehung verschiedentlichen Hoffestlichkeiten verdanken. Außer einer stattlichen Reihe kleinerer Werke schrieb er noch die Musik zu einer *Azione sacra*, einer Art Oratorium, und zu einer Oper. Zweifellos sind dies nicht die ein-

zigen größeren Werke Gagliano's aus der hierher gehörigen Zeit; denn gewiß ist ihm noch mancher Antheil an Opern- und ähnlichen musikalischen Aufführungen zuzuschreiben, die nachweisbar in Florenz zur Darstellung gelangt, von denen aber der oder die Autoren der Musik unbekannt sind.

So ist es gleich mit der nächsten, hier zu erwähnenden *Festa musicale* der Fall, mit den im Jahre 1623 in Gegenwart des Hofes aufgeführten *Le Fonti d'Ardenna*. Das Stück, ein Waffenspiel (*festa d'arme*) mit darauf folgendem Tanz, ist von Andrea Salvadori gedichtet. Wer der Komponist gewesen, ist leider nicht anzugeben. Das Textbuch erschien (nach Quardrio[1]) 1623 in Florenz, bei Pietro Cecconcelli.

Derselbe Drucker veröffentlichte 1624 den Text zu einer *Canzone delle lodi d'Austria*, welche auf Veranlassung der Großherzogin-Wittwe Maria Magdalena, zu Ehren der Anwesenheit ihres Vaters, des Erzherzogs Karl, von Francesco Campagnolo gesungen wurde[2]. Die Dichtung war, wie aus dem Libretto zu ersehen ist, von Andrea Salvadori, die Musik von Jacopo Peri.

Demselben Fürsten zu Ehren fand bald darauf, noch im Herbst 1624, die erste Aufführung einer *Azione sacra* statt, zu welcher Salvadori den Text und Gagliano die Musik geschrieben hatte. Ich meine die *Rappresentatione di Santa Orsola, Vergine et Martire*. Das Stück wurde kurze Zeit nachher, noch im Winter 1624/25, mit derselben *Musica recitatiua* Gagliano's und großem Aufwande an Pracht und Glanz vor dem »Prinzen von Polen und Schweden«, Ladislaus Sigismund, wiederholt[3].

Zur Feier des derzeitigen florentiner Aufenthaltes Ladislaus Sigismund's gelangten in Florenz nicht weniger als drei größere Musikdramen zur Darstellung: Das in der Reihenfolge der Aufführung erste Stück war *La Precedenza delle Dame*[4], von Salvadori

---

[1] l. c. Vol. III, Parte II, S. 501: *Le Fonti d'Ardenna, festa d'Arme e Ballo di A. S. In Fir. p. Pietro Cecconcelli, 1623.*

[2] *Delle lodi d'Austria, Canzone cantata al SS. Arciduca Carlo, dopo il banchetto alla Villa Imperiale della Granduchessa di Toscana. Firenze, Cecconcelli, 1624.*

[3] *L'Azzione Eroica di questa real Vergine ... in Poesia drammatica, sotto le note di Musica recitatiua, due volte con pompa degna dell' antica grandezza Romana è stata rappresentata a due de' maggiori Principi d'Europa: la prima volta al Sereniss. Arciduca Carlo d'Austria, & ultimamente al Sereniss. Ladislao Sigismondo, Principe di Polonia e di Suezia ...* Aus Salvadori's Vorbericht zu seinem Textbuche (2. Auflage, Fir. 1625).

[4] *La Precedenza delle Dame, Barriera nell' Arena di Sparta, fatta dal Principe Gio. Carlo di Toscana e da altri Cavalieri Giovanetti rappresentanti Spartani*

gedichtet und von Peri komponirt, das zweite war Francesca Caccini's *La Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina* (Text von Ferdinando Saracinelli), das dritte endlich die Wiederholung von Gagliano's *Rappresentatione di Santa Orsola, Vergine et Martire.*

Von allen den drei genannten musikalischen Schaustücken ist nur Francesca Caccini's Partitur[1] erhalten geblieben. Peri's, sowie Gagliano's Kompositionen sind leider nicht mehr aufzufinden. Der Verlust der Musik des Letzteren ist umso bedauerlicher, als uns damit eins der frühesten oratorienhaften Werke entgangen ist. Gagliano's *Rappresentatione di Santa Orsola* war, wie Emilio del Cavaliere's *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (1600) und später Stefano Landi's *S. Alessio* (1634), Michelangelo Rossi's *Erminia sul Giordano* (1637), Marco Marazzoli's *La Vita humana* (1658) u. A. eine jener »geistlichen Handlungen«, die als unmittelbare Verläufer, bezw. als wichtigste Bildungselemente für die Oratorium-Gattung angesehen werden müssen.

Der Text zur *Rappresentatione di Santa Orsola* erschien in zwei, von einander sehr abweichenden Auflagen. Die erste[2] war für die musikalische Aufführung bestimmt, enthielt daher nur die von Gagliano komponirte Dichtung, die zweite[3] aber, *La Regina Sant' Orsola* betitelt, war vom Dichter bedeutend vermehrt worden, »damit man die Handlung«, wie der Autor selbst angiebt, »auch ohne Musik aufführen könne«. Am Schluß des Personenverzeichnisses der zweiten Ausgabe wird Marco da Gagliano ausdrücklich als Verfasser der Musik angeführt, desgleichen werden noch Giulio Parigi und Agnolo Ricci namhaft gemacht, der Erstere als Leiter des scenischen Apparates, der Letztere als Anordner der im Stück vorkommenden Tänze.

Es wird vielleicht von Interesse sein, hier wenigstens über den

e Spartane nella venuta a Fiorenza del Ser. Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e Svezia. Invenzione del Sig. Andrea Salvadori. In Fiorenza, 1625, per il Cecconcelli.

[1] Sie wurde 1625 in Florenz, von Pietro Cecconcelli gedruckt. Exemplare derselben befinden sich in Rom (Bibl. Casanatense und Accad. di S. Cecilia), Crespano (Bibl. Canal) und in Paris (Conserv.).

[2] *Rappresentatione di Santa Orsola Vergine et Martire. Fiorenza.* (s. a.)

[3] *La Regina Sant' Orsola d'Andrea Salvadori, recitata in musica nel teatro del Sereniss°. Gran Duca di Toscana, dedicata al Serenissimo Principe Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e di Suezia. In Fiorenza p. Pietro Cecconcelli. Con licenza de' Superiori, 1625, alle Stelle Medicee.* Quadrio (l. c. III, Parte II, S. 463) giebt unrichtig *1626* als Erscheinungsjahr an, citirt übrigens an anderer Stelle (l. c. III, Parte II, S. 508) ungenau *il Martirio della Vergine S. Orsola.*

Inhalt der Gagliano'schen *Azione sacra* Einiges zu erfahren. Ich gebe deshalb den in der zweiten Textausgabe befindlichen *Argomento* kurz wieder:

»Ursula, die Tochter des Königs Dionocus von Cornubien, einer Provinz von Groß-Britanien, war von ihrem Vater dem englischen Prinzen Ireus (nach Anderen dem Prinzen Conan) verlobt, von Gott jedoch als Himmelsbraut bestimmt worden. Während Ursula eines Tages in Begleitung von einer Anzahl Edelfräulein in einem kleinen Nachen am heimischen Gestade entlang fährt, erhebt sich unvermuthet, oder (besser gesagt) auf Gottes Willen, ein Unwetter und bringt sie zu den germanischen Küsten. Sie kommt in den Rheinstrom, gelangt in die Nähe von Köln und trifft dort auf das Heer des Hunnenkönigs Gaunus, der damals gerade Köln belagerte. Alle ihre Genossinnen wurden, weil sie ihre Keuschheit nicht preisgeben wollten, von jenen ruchlosen Götzendienern auf grausame Weise hingeschlachtet. Ursula allein blieb ihrer außerordentlichen Schönheit wegen verschont; doch nachdem sie in die Gewalt des Königs jener Barbaren gekommen, wurde sie von demselben, da sie standhaft in der Liebe zu Gott verharrte, durch einen Pfeilschuß getötet.«

Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe wird man entnehmen, daß die Handlung eine reiche Gelegenheit zur Entfaltung wirkungsvoller Einzelheiten darbietet. Der Dichter hat seine Aufgabe mit anerkennenswerther Geschicklichkeit gelöst und das Ganze zu einem ungemein spannenden Bühnenstücke gestaltet. Das Interesse des Zuschauers wird durch stete Abwechselung der Scenerie wach erhalten und immer mehr gesteigert. Ursula's Verlobter, der Prinz Ireus, geräth ebenfalls in die Hände des Hunnenkönigs und trifft im Lager desselben mit seiner Braut zusammen. Köln ist als römischer Waffenplatz gedacht, so daß also durch die Vertheidigung der Stadt gegen die hunnische Belagerung ein national-italisches Element in die Handlung eingeführt wird. Ursula's Tod, ihr Entschweben zum Himmel und ihr Triumph als Glaubensheldin, umgeben von dem Chor der Märtyrer und aller Heiligen, bringen das Stück zu einem tief ergreifenden Abschluß.

Übt also schon allein die Dichtung eine packende Wirkung auf das Gemüth des Lesers aus, so ist dies gewiß in noch viel höherem Maße der musikalisch-scenischen Darstellung des Stückes gelungen. Wir müssen daher umso mehr den Verlust der Partitur beklagen.

Im Sommer 1627 fing man in Florenz an, umfassende Vorbereitungen zu neuen, außergewöhnlichen Hoffestlichkeiten zu treffen. Den Anlaß dafür bot die bevorstehende Hochzeit der Prinzessin Margarethe Medici (Tochter des verstorbenen Großherzogs Cosimo II.)

mit Odoardo Farnese, dem Herzog von Parma und Piacenza. Für den musikalischen Theil der in Parma geplanten Feste wurde Claudio Monteverdi's Mitwirkung gewonnen[1], unserm Gagliano dagegen wurde die Komposition der in Florenz in Aussicht genommenen Opernaufführung übertragen. Aus einem Briefe Monteverdi's[2] geht zwar hervor, daß man auch am florentiner Hofe die Absicht hatte, sich um den berühmten Kapellmeister an S. Marco in Venedig zu bemühen, doch wohl nur vorübergehend; denn schon im Juni 1627 war Gagliano eifrig mit der Festoper beschäftigt.

Die fürstliche Vermählung sollte zunächst im Herbst 1627 stattfinden, wurde aber später bis zum Frühjahr des folgenden Jahres verschoben. Sie erlitt dann eine abermalige, größere Verzögerung und wäre fast vereitelt worden durch den Einfluß Maria Medici's, der Wittwe Heinrichs IV. von Frankreich, welche Margarethe mit ihrem zweiten Sohne, dem Herzog von Orleans, vereinigen wollte. Die Heirath mit Odoardo Farnese kam endlich doch zu Stande und zwar am 11. Oktober 1628.

An demselben, oder an einem der nachfolgenden Tage gelangte nun Gagliano's Festoper, *La Flora* betitelt, zur Aufführung. Den Text hatte der schon oft genannte Libretto-Dichter Andrea Salvadori verfaßt. Die Musik war aber nicht allein Gagliano's Werk, einigen Antheil daran hatte kein Geringerer als Jacopo Peri — er komponirte nämlich die *Clori*-Partie. Die vollständige Partitur der *Flora* wurde kurz nach der Aufführung gedruckt und erschien noch im Jahre 1628 unter dem Titel: *La Flora Del Sig. Andrea Salvadori. Posta in Musica da Marco da Gagliano, Maestro di Cappella del Serenissimo Gran Duca di Toscana. Rappresentata nel Teatro del Serenissimo Gran Duca Nelle Reali Nozze del Sereniss. Odoardo Farnese Duca di Parma e di Piacenza, e della Serenissima Principessa Margherita di Toscana. In Firenze. Per Zanobi Pignoni. 1628.*

Obwohl, soweit meine Kenntniß reicht, die gedruckte Partitur noch in zwei Exemplaren (in Bologna und Modena) erhalten geblieben ist, so scheint sie doch keinem unserer Musik-Bibliographen bis jetzt aufgefallen zu sein, sie wird wenigstens in keinem der einschlägigen Werke erwähnt und ist ebenso auch in allen, bis heute

[1] Näheres s. *Vierteljahrsschrift für Musikw.* 1887. S. 385 ff.

[2] Dat. Venedig, den 5. Juni 1627. — *Ho inteso dal Sig. Giulio Strozzi* [dem Dichter von Monteverdi's *Proserpina rapita*] *venuto di Firenze come che quell' A. S^{ma}. voleva mandarmi da ponerle in musica aponto cosa theatrale, ma essendosi adoperato il Sig^{r}. Galiani (!) per se stesso pare che S. A. S^{ma}. se ne sii contentata, aggiungendo esso Sig. Giulio che vanno preparando cose bellissime* ... Orig. im *Arch. Gonzaga* zu Mantua.

veröffentlichten Geschichtsbüchern, die Oper betreffend, übergangen worden.

Gagliano widmete die Partitur dem fürstlichen Bräutigam, Odoardo Farnese. Auf den Dedikationsbrief des Komponisten folgt eine kurze Bemerkung des Druckers an die *Amici Lettori*. Es heißt darin, daß bei der jüngst stattgehabten Aufführung der *Flora* am Ende jedes Aktes prächtige, »wundererregende« Tänze von den edelsten Kavalieren des toskanischen Hofes getanzt worden seien. Wir erfahren auch aus dieser Notiz Peri's Theilnahme an der Komposition. Um ja keinen Zweifel über die Autorschaft der einzelnen Nummern aufkommen zu lassen, findet man über jedem, von Peri komponirten Musikstücke, d. h. über allen zur *Clori*-Partie gehörigen, die Buchstaben J. P.

Der Inhalt der Oper ist, im Vergleich mit der *Rappresentatione di Santa Orsola*, ein ziemlich dürftiger. Es fehlt der *Flora* vor Allem der dramatische Geist. Die handelnden Personen erregen unser Mitgefühl bei Weitem nicht in dem Maße wie bei der vorhin angegebenen geistlichen Handlung. Wenn man aber in Betracht zieht, daß der Textdichter gezwungen war, ein Stück zu schreiben, das eigens für jene feierliche Gelegenheit passen und (um der Sitte der Zeit zu genügen) allerlei artige Anspielungen an das gerade vorliegende Fest enthalten mußte, so wird man zugeben, daß der Dichter aus dem spröden Stoffe doch Anerkennenswerthes zu bilden wußte.

Die *Flora* behandelt die Liebesgeschichte Zephyr's, eines Frühlingswindes, und Clori's, einer Nymphe der toskanischen Gefilde. »Amor«, so heißt es in dem *Argomento della Favola*, »hat sich mit Venus, seiner Mutter, entzweit und sich geweigert, Clori in Liebe zu Zephyr entbrennen zu lassen. Venus nimmt ihrem Sohne mit Hülfe Merkur's die Liebeswaffen weg und verwundet die Nymphe mit einem goldenen Pfeile, worauf diese sofort heftige Liebe zu Zephyr empfindet. Amor aber ruft aus der Unterwelt die Eifersucht hervor, welche das Glück der Liebenden trübt und schließlich die Ursache wird, daß Zephyr aus Toskana entweicht. Das ganze Land wird nun plötzlich wüst und trocken, alle Blumen welken dahin . . . Als aber die Götter Bogen und Pfeile dem Amor wieder zurückgeben, vertreibt dieser die Eifersucht und führt die Getrennten wieder zusammen. Nun läßt Zephyr, in seiner Liebe zufrieden, die Blumen wachsen, so daß das Land wieder blühend wird. Apollo und die Musen tragen pegaseisches Quellwasser herbei und erquicken damit die Blumen, unter denen besonders die Lilien, die Wappenzeichen von Florenz und Parma, gerühmt werden«.

Salvadori's Text erschien allein, ohne die Musik, in drei ver-

schiedenen Auflagen. Zunächst in Florenz im Jahre 1628[1] in zwei für die Festvorstellung bestimmten Ausgaben, dann später, im Jahre 1669[2], in Venedig.

Gagliano's nächste Komposition, ein fünfstimmiges Madrigal (*Nasce questo*), wurde 1629 in Venedig, im dritten Buche der fünfstimmigen Madrigale Filippo Vitali's gedruckt. Im gleichen Jahre (1629) fanden in Florenz große Kirchenfeste aus Anlaß der Heiligsprechung Andrea Corsini's statt. Die Leitung des musikalischen Theiles dieser Feier lag in den bewährten Händen Gagliano's. In einer drei Jahre später gedruckten Beschreibung jener Feste wird sein Name rühmend erwähnt und sein hohes Verdienst am Gelingen der Feier besonders hervorgehoben[3].

Im Jahre 1630 erschienen in Venedig seine lange Zeit hindurch hoch gepriesenen vierstimmigen Responsorien für die Charwoche. Es war dies das letzte, vom Komponisten selbst veröffentlichte Werk, zugleich auch, wie ich glaube, die erhabenste, reinste und edelste aller seiner Schöpfungen. Mit Recht meint daher Moreni[4], der dieselben in S. Lorenzo oft singen gehört hatte, sie seien eins jener Werke, welche die Zeit und den Modegeschmack überdauern (*reggono contro al tempo e contro alla moda*), ein Werk, das seinem Schöpfer einen Ehrenplatz in der Geschichte der großen Männer des 17. Jahrhunderts bereitet habe. Nach Picchianti's Mittheilung (l. c.) sollen sich die Responsorien Gagliano's bis in die erste Hälfte dieses Jahrhunderts in S. Lorenzo erhalten und bis dahin regelmäßig, alle Jahre, dort gesungen worden sein.

Von der gedruckten, in vier Stimmheften veröffentlichten Ausgabe ist uns wenigstens ein vollständiges Exemplar bewahrt worden.

---

[1] *La Flora, overo il Natal de' Fiori. Favola rappresentata in musica recitatiua nel Teatro del Ser. Gran Duca per le Reali Nozze del Ser. Odoardo Farnese e della Ser. Margherita di Toscana, Duchi di Parma e di Piacenza . . . Firenze, Cecconcelli, 1628.* Dasselbe im gleichen Jahre *in Firenze, per Zanobi Pignoni.* Quadrio (l. c. III, P. II, S. 463) giebt unrichtig *1624* als Erscheinungsjahr der von Cecconcelli gedruckten Ausgabe an.

[2] *Il Natal de' Fiori di Andrea Salvadori, dedicato all' Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Giovanni Giustiniano. In Venetia, 1669, per Francesco Valvasense.*

[3] — *succedea tutta la Cappella del Duomo e del Gran-Duca con più di 60. Cantori, de' quali è valorosissimo, e conosciutissimo Capo, e guida il Sig. Marco da Gagliano, Canonico dell' Insigne Collegiata di S. Lorenzo . . .* Vergl. Benedetto Buonmattei: *Descrizione delle Feste fatte in Firenze per la Canonizzazione di S. Andrea Corsini l'anno 1629. In Firenze, 1632, per Zanobi Pignoni.*

[4] *Continuazione delle Memorie Istoriche . . .* S. 167.

Es befindet sich in Crespano bei Bassano-Veneto, in der Bibliothek des verstorbenen Abate Pietro Canal. Die Königl. Bibl. zu Berlin besitzt das Werk in zwei, aus der Landsberg'schen Sammlung herrührenden handschriftlichen Partituren[1], desgleichen in je einer das Kapitelarchiv von S. Lorenzo in Florenz und die *R. Accademia Filarmonica* zu Bologna.

Aus Gagliano's letzten 10 Lebensjahren weiß ich nur Wenig anzuführen. Ob er sich an den Hoffesten gelegentlich der 1634 stattgehabten Hochzeit des jungen Großherzogs Ferdinand II. (des Sohnes und Nachfolgers Cosimo's II.) als Komponist betheiligt hat, ist nicht verbürgt. Ebenso ist auch nicht erwiesen, ob er einen Theil der unter der Oberleitung des Intendanten Ferdinando Saracinelli im Jahre 1637 gespielten Oper *Le Nozze degli Dei*[2] (Text von Carlo Coppola) komponirt habe. Das Textbuch giebt nämlich nur an, daß die Musik zu diesem Stücke von fünf Komponisten besorgt und von nicht weniger als 150 Sängern vorgetragen wurde.

Auf die für unsere Untersuchung sicher nicht unwichtige Frage, welche Verbreitung Gagliano's Musik einstmals, zur Zeit seines Lebens, außerhalb Italiens gefunden habe, ist eine erschöpfende Antwort heute kaum zu geben möglich. Die Bestände der fürstlichen Musikaliensammlungen, die dafür den besten Anhalt darbieten würden, sind im Laufe der Zeit durch Verluste oder durch Erwerbungen neueren Datums so sehr verändert worden, daß die jetzigen Bestände jener Sammlungen für unsere Frage keineswegs maßgebend sein können. Und doch lassen sich, für Deutschland wenigstens, zwei Höfe als Pflegestätten Gagliano'scher Muse mit Sicherheit bezeichnen: Der (damals) landgräfliche von Hessen-Kassel und der herzogliche von Braunschweig-Wolfenbüttel. Die dort bis heute erhaltenen, gedruckten Stimmhefte von Gagliano's Werken stammen unzweifelhaft aus den betreffenden fürstlichen Kantoreien, weisen auch (durch Verbesserungen im Text und in der Musik) deutliche Gebrauchsspuren auf. Wir besitzen ferner ein sicheres Zeugniß, daß die Kompositionen unseres Meisters auch bis an den Hof des dänischen Königs Christian IV., bis nach Kopenhagen, gelangt sind. Im dortigen Königl. Staatsarchive befindet sich nämlich ein Dokument, vom 28. Oktober 1636 datirt, in welchem Christian den Befehl giebt, »einige, für die Kgl. Kapelle als sehr brauchbar empfohlene musika-

[1] Beide aus der ersten Hälfte des 18. Jahrh. stammend, also keine Autographa, wie man nach dem *Catalogue de la Bibl. du Prof. Landsberg (Berlin, 1859)*, S. 9 glauben müßte.

[2] *Firenze, Landi, 1637.*

lische Autoren zu verschreiben[1]«. Unter den namhaft gemachten Werken befinden sich auch die »Madrigale Marco da Gagliano's, des Kapellmeisters des Großherzogs von Florenz«.

Zu Anfang des Jahres 1639 scheint Gagliano unter einer lebensgefährlichen Krankheit gelitten zu haben, er fühlte seine Kräfte schwinden und richtete deshalb an das Kanonikerkapitel von S. Lorenzo (am 15. Februar 1639[2]) die Bitte, man möge für das Heil seiner Seele nach seinem Tode vier Offizien zu je 20 Messen, an vier aufeinander folgenden Tagen celebriren lassen. Er hinterlegte gleichzeitig eine größere Summe Geldes mit der Bestimmung, dieselbe während jener Seelenmessen an die in der Kirche befindlichen Armen zu vertheilen. Gagliano lebte indeß noch drei volle Jahre. Der Tod ereilte ihn am 24. Februar 1642. Sein Leichnam ward zwei Tage darauf, am 26. (*ab inc.*), in der Kanonikergruft beigesetzt und sein Andenken durch eine würdige Totenfeier geehrt.

Sein Bildniß ist uns in einer im Kapitelsaale von S. Lorenzo befindlichen Terracotta-Büste bewahrt. Die Inschrift derselben giebt ihm das folgende glänzende Zeugniß:

Marcus a Galliano Zenobii filius Insignis hujus Collegiatae ex Cappellano Canonicus Ser. Magni Etruriae Ducis Musicae Cappellae Magister morum probitate et doctrinae praestantia celeberrimus obiit anno salutis MDCXLII.

Wie hoch übrigens sein Andenken noch lange Zeit nach seinem Tode von den Geistlichen an S. Lorenzo in Ehren gehalten wurde, beweist auch die nachstehende, vom Jahre 1695 herrührende, im *Campione dei Benefizj* (auf Blatt 22[b]) verzeichnete Lobschrift: *Marcus a Gagliano Zenobii artis caelatoriae magistri insignis filius primum sibi vendicat locum inter symphoniarchas Ser. M. D. E., et artis musicae magistros Eminentiss. Montalto, Peretto, et Gonzagae S. R. E. Cardinalibus carissimus.*

Gagliano's nachweisbar letzte Komposition — ein *Lauda Sion*

---

[1] *Fra Aaret 1636 haves et Brev af 28 Oktober, hvori Christian IV giver Ordre til at forskrive nogle musikalske Autores, der vare anbefalede som meget brugelige i Kapellet, nemlig 1. Concerti di Gio. Rovetta. 2. Le opere del Gallerano. 3. L'ultima impressione di Leon Leoni. 4. Di Vincenzo Ratti. 5. Motetti di Giacobbi, ch'erano impressi l'anno 1623, et è stato il maëstro di capella della Chiesa di S. Petronio in Bologna. 6. Madrigali di Marco da Gagliano, maëstro di capella del gran Duca di Fiorenza.* Vergl. V. C. Ravn: *Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tid,* s. S. 14/15 der *Festskrift i Anledning af Musikforeningens Halvhundredaarsdag. Kjöbenhavn, 1886.*

[2] Vergl. Moreni: *Continuazione delle Memorie Istoriche . . .,* S. 165.

— erschien 1643, ein Jahr nach seinem Tode, im zweiten Buche der sechs- und achtstimmigen Motetten seines Bruders Giovanni-Battista.

Was nun die übrigen, in Florenz lebenden Komponisten aus dem hier behandelten Zeitabschnitte betrifft, so möge ein kurzes Wort über dieselben genügen. Zu dem, was ich über Jacopo Peri und Francesca Caccini oben angegeben habe, weiß ich nichts Neues mehr hinzuzufügen. Peri's Musik zu einem Theile von Gagliano's *La Flora* (1628) ist höchst wahrscheinlich die letzte aller seiner Arbeiten. Seinen Tod, über den bis jetzt nähere Angaben fehlten, wird man daher um 1630 ansetzen müssen.

Vom Beginne des Jahres 1629 bis gegen Ende 1633[1] hielt sich der berühmte Orgel-Meister Girolamo Frescobaldi in Florenz auf und zwar als »Organist des Großherzogs von Toskana«. Aus seiner florentiner Zeit stammen zwei seiner Werke: Das erste und zweite Buch der *Arie Musicali per Cantarsi nel Gravicimbalo, e Tiorba a una, a due, e a tre voci,* beide 1630 in Florenz, von Gio. Batt. Landini gedruckt.

In Domenico Anglesi lernen wir einen florentiner Musiker kennen, der 1635 zum ersten Male als Komponist an die Öffentlichkeit trat, nämlich mit seinem *Libro Primo d'Arie Musicali . . . a voce sola* (*Fir. Landini*). Seine Blütheperiode fällt aber erst in die Zeit nach 1650, also außerhalb der dieser Arbeit gesteckten Zeitgrenzen. Im Jahre 1660 gelangte seine Oper *La Serva nobile*, von Gio. Andrea Moniglia gedichtet, im *Pergola*-Theater zur Aufführung[2].

Ich schließe mit einem kurzen Hinweise auf Gagliano's nächsten Amtsnachfolger, auf Filippo Vitali. Im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Florenz geboren, hatte er daselbst seine musikalische und theologische Ausbildung genossen. Seine frühesten Kompositionen erschienen 1616. Vom Jahre 1618 ab hielt er sich abwechselnd in Rom und Florenz auf, bis er durch seine am 10. Juni 1631[3] erfolgte Ernennung zum päpstlichen Kapellsänger (er war Tenorist) in Rom ständigen Aufenthalt nahm. Er blieb dort wahr-

---

[1] Vergl. Franz Xav. Haberl: *Hieronymus Frescobaldi* (Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1887, S. 78).

[2] Also nicht *1629*, wie Fétis (l. c. I, 109) und Clément & Larousse (*Dictionnaire Lyrique* . . . S. 620) behaupten. — Vergl. die in der *Bibl. naz.* zu Florenz befindlichen (handschriftl.) *Notizie del Teatro di Via della Pergola scritte da Palmieri Pandolfini*.

[3] Nach Andrea Adami: *Osservazioni per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia . . . Roma, 1711.* S. 201.

scheinlich bis zum Februar 1642, bis er als Gagliano's Nachfolger nach Florenz zurückberufen wurde. Am 1. April 1653[1] erhielt er eine Kanonikatspfründe an S. Lorenzo. Wann er gestorben, ist ungewiß. Über seine Kompositionen verweise ich auf Fétis' Angaben, füge aber hier noch folgende Werke hinzu: 1) *Musiche . . . a una, due et tre voci . . . libro terzo. In Roma, per Luca Antonio Soldi, 1620.* — 2) *Arie a 1. 2. 3. voci . . . libro quarto. In Venetia, 1622, Stampa del Gardano.* — 3) *Varie Musiche . . . libro quinto. Stampa del Gardano, in Venetia, 1625.* — 4) *Concerto. Madrigali et altri generi di canti a 1. 2. 3. 4. 5. & 6. voci, libro primo. In Venetia, 1629, appresso Bartholomeo Magni.* — 5) *Il Terzo Libro de Madrigali a cinque voci . . . opera quartadecima. Stampa del Gardano. In Venetia, 1629.* Endlich bemerke ich noch, daß Vitali's Oper *L'Aretusa* nicht 1640 (wie Fétis meint), sondern 1620 in Rom aufgeführt und daselbst bei Luca Antonio Soldi gedruckt wurde.

Verzeichniß
der gedruckten Werke Marco da Gagliano's.

In chronologischer Ordnung.

Abkürzungen:

Dr.-Z. = Drucker-Zeichen. C = Canto. A = Alto. T = Tenore. B = Basso. 5 = Quinto. 6 = Sesto. Bc. = Basso continuo. Ded. = Dedikation (gerichtet an . . .). o. Ded. = ohne Dedikation. o. d. = ohne Datum. p. = parte.

1602. Di Marco | Da Gagliano | Fiorentino. | Il Primo Libro De Madrigali | A Cinqve Voci. | Novamente Stampato. | (*Wappen*) | In Venetia. | Appresso Angelo Gardano. | MDCII. ‖ 4⁰. 21 S. Ded. Ridolfo (!) Principe d'Hanalt (!). o. d. —

Inhalt:

1. O misera Dorinda
2. Te sotto humana forma (2. p.)
3. O sonno
4. Ov'è il silentio (2. p.)
5. Al mio novo
6. Arsi un tempo
7. Presa fù l'alma (2. p.)
8. Tra sospiri
9. Se con vive fiammelle
10. Luce soave (Luca Bati)
11. L'ardente tua facella
12. Di marmo siete voi
13. Filli mentre ti bacio
14. Scherza Madonna e dice
15. Dico alle Muse
16. Come potrò mai
17. Un sguardo
18. Scherzo con l'aure } (Giov. del Turco)
19. Cosi d'Arno su'l lido (2. p.) } (Giov. del Turco)
20. Tu se pur aspro
21. Deh non seguir (2. p.)

Bologna (Liceo mus.) compl. — London (british Museum) C. T. — Wolfenbüttel (herzogl. Bibl.) T.

[1] s. Cianfogni, l. c. S. 236.

2. Auflage.

1606. Di Marco | Da Gagliano | Fiorentino. | Il Primo Libro | De Madrigali | A Cinqve Voci | Nouamente Ristampato. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Angelo Gardano, & Fratelli. | MDCVI. ‖ 4⁰. 21 S. Ded. = 1602, o. d. Inhalt = 1602. Bologna (Liceo mus.) compl. — Berlin (k. Bibl.) B.

1604. Di Marco | Da Gagliano | Il Secondo Libro | De Madrigali | A Cinqve Voci. | Nouamente Stampato. | (*Wappen.*) | In Venetia. | Appresso Angelo Gardano. | MDCIIII. ‖ 4⁰. 21 S. Ded. Giovanni del Turco, Cav. di S. Stefano. Fiorenza, 30. IV. 1604.

Inhalt:

1. O Morte agli altri
2. Tronca in un (2. p.)
3. Ohime che tutta
4. In qual parte del
5. Qual Ninfa (2. p.)
6. Per divina bellezza (3. p.)
7. Infelici occhi
8. Ergasto mio
9. Vedi ch'al vincitor (2. p.)
10. Di mie tante sventure
11. Assetato d'Amor
12. Se de tormenti (Luca Bati)
13. Al tramontar
14. Vivo mio sol
15. Cingetemi d'intorno
16. Ecco Maggio seren
17. Queste lucenti stelle
18. Fuggì lo spirito
19. Deh rivolgete
20. Portate aure (Pietro Strozzi)
21. Corso hai di questa (Cav. Giov. del Turco)

Bologna (Liceo mus.) compl.

1605. Di Marco | Da Gagliano | Il Terzo Libro | De Madrigali. | A Cinqve Voci | Nouamente Stampato. | (*Wappen*) | In Venetia. | Appresso Angelo Gardano. | MDCV. ‖ 4⁰. 21 S. Ded. Cosimo Cini; Fiorenza, 8. II. 1605.

Inhalt:

1. Sdegno la fiamma
2. Care lagrime
3. Mentre ch'al' aureo
4. Come il ferir
5. Se del mio
6. Voi sete bella
7. Voi sete bella (2. p.)
8. Vaghi rai
9. Benche l'ombre
10. Vaga su spina
11. A Dio Ninfa
12. Ridete pur
13. Ahi dolorosa
14. Con la candida
15. Io pur sospiro
16. Mentre mia stella
17. Odio me stesso (Luca Bati)
18. Altro non è'l (Giov. del Turco)
19. Già mi parevi (Lorenzo del Turco)
20. Mentre con mille (à 10 v.) (Luca Bati)

Bologna (Liceo mus.) compl.

1606. Il Primo Libro De Madrigali ... s. 1602.

1606. Di Marco | Da Gagliano | Il Qvarto Libro | De Madrigali | A Cinqve Voci. | Nouamente Stampato. | (*Wappen*) | In Venetia. | Appresso Angelo Gardano. | MDCVI. ‖ 4⁰. 20 S. Ded. Don Ferdinando Gonzaga, Priore di Barlètta. Fiorenza, 1. II. 1606.

Inhalt:

1. Luci vezzose
2. Vaghe labbra (2. p.)
3. Troppo ben può
4. Perfidissimo volto
5. Occhi, un tempo mia vita
6. Tutt'eri foco Amore
7. O chiome erranti
8. Ben quel puro candore

9. Lumi miei cari
10. Hor che lunge da voi
11. Fugge dal tuo bel viso (Giov. del Turco)
12. Per far nova rapina (Lorenzo del Turco)
13. Neve tu mi rassembri (Luca Bati)
14. Ecco l'alba
15. Ove si lieti (à 10 v.)
16. Quel vivo sole (à 6 v.)
17. I vo piangendo (à 6 v.)
18. Si che s'io vissi (2. p.) (à 6 v.)

Cassel (ständ. Landesbibl.) compl. — Bologna (Liceo mus.) C. T. B. 5.

1607. Officium | Defunctorum | Quatuor Paribus Vocibus | Concinendum | Una Cum Aliquibus Funebribus | Modulationibus. | Marco A Gagliano Authore. | (*Wappen*) | Venetiis, Apud Angelum Gardanum, & Fratres. | MDCVII. || 4°. 21 S. Ded. Conte Cosimo della Gherardesca. Fiorenze, 15. I. 1607.

Inhalt:

1. Credo quod redemptor
2. Qui Lazarum
3. Domine quando veneris
4. Memento mei Deus
5. Hei mihi Domine
6. Ne recorderis peccata
7. Peccantem me quotidie
8. Domine secundum
9. Libera me Domine
10. Miserere mei Deus (à 8 v.)
11. Requiem æternam (à 8 v.)
12. Benedictus Dominus
13. Anima oime
14. O miei giorni fugaci
15. Qui fra mille trofei
16. A che più vaneggiar

Florenz (Bibl. Riccardiana) T. B.

1608. La | Dafne Di Marco | Da Gagliano | Nell' Accademia Degl' Elevati | L'Affannato | Rappresentata | In Mantova. | (*Dr.-Z.*) | In Firenze | Appresso Cristofano Marescotti MDCVIII. | Con Licenza De Svperiori. || Fol. 4 Bl. + 55 S. Ded. D. Vincenzio Gonzaga, Duca di Mantova. Firenze, 20. X. 1608. Berlin (k. Bibl.) — Florenz (Bibl. naz.) — Rom (Accad. di S. Cecilia, Bibl. Borghese) — Paris (Conserv.).

1608. Il Qvinto Libro | De Madrigali | A Cinqve Voci | Di Marco Da Gagliano | Nell' Accademia Degl' Elevati | L'Affannato. | Nouamente Stampato. | (*Wappen*) | In Venetia | Appresso Angelo Gardano, & Fratelli. | MDCLVIII (!) || 4°. 21 S. Ded. Lodovico Arrighetti. Fiorenza, 25. X. 1608.

Inhalt:

1. Vago amoroso
2. Qui rise
3. Qui non meco (2. p.)
4. Fuss'io pur degno
5. Care pupille
6. Sospir infelice
7. Spera infelice
8. Fuggi tua speme
9. Mori mi dici
10. Hor ch'io t'ho
11. Felicissimo fiore
12. Se gia ritrosa
13. Su la sponda
14. Aura in tanto
15. Ride di liete
16. Vattene o felice
17. Ma lasso chi
18. Seccasi giunta à
19. Tanto più per (2. p.)
20. Altri di beltà (à 7 v.)

Bologna (Liceo mus.) u. London (british Museum) compl.

1611. Bel pastor (à v. s.) . . . in Musiche di Pietro Benedetti . . . In Fiorenza, appresso gl' heredi di Cristofano Marescotti, 1611. — Breslau (Stadtbibl.).

1613. Ecco solinga delle selve amica (à v. s.) . . . in Musiche di Pietro Benedetti . . . Libro secondo . . . In Venetia, 1613, appresso Ricciardo Amadino. — Breslau (Stadtbibl.) — London (R. Coll. of Mus.).

1614. (Cantus) | Missae, Et | Sacrarum | Cantionum, Sex | Decantandarum | Vocibus | Marci A Gagliano | Florentini Ac Musices | Sereniss. Mag. Etruriae Duci Praefecti | (*Wappen*) | Florentiae, | Apud Zenobium Pignonium M.D.C.XIV. 4⁰, 24 S. Ded. Seren. Cosmo, Magno Etruriae Duci. Florentiae, die 26. Aprilis 1614.

Inhalt:

1. Veni sancte spiritus
2. Sicut cedrus
3. O vos omnes
4. Ave Maria
5. Clamemus
6. Duo Seraphim
7. Popule meus
8. Quo raperis
9. Ecce quam bonum
10. Puer qui natus est
11. Regina coeli
12. Adoramus te Christe
13. Ne timeas Maria
14. Hodie Christus natus est
15. Faustinus et Jovita
16. Missa

Regensburg (Bibl. Proske) compl.

1614. O dolc' anima (à 5 v.) . . . im Secondo Libro de Madrigali à cinque voci di Giovanni del Turco, Cavalier di S. Stefano. In Firenze, per Zanobi Pignoni, e Comp. 1614. — Ein compl. Exemplar wurde 1878, im Kat. No. 123 der Albert Cohn'schen Antiquariats-Buchhandlung (Berlin) angezeigt.

1615. Mvsiche A Vna | Dva E Tre Voci | Di Marco Da Gagliano | Maestro Di Cappella | Del Serenissimo | Gran Duca Di Toscana | Nouamente Composte & date in Lvce. | (*Wappen*) | In Venetia MDCXV. | Appresso Ricciardo Amadino. ‖ Fol. 45 S. Ded. Gio. Francesco Grazzini. Fiorenza, 15. X. 1615.

Inhalt:

1. Cantai un tempo (à 2 v.)
2. O fortunato (2. p.) (à 2 v.)
3. Misero che sperava (3. p.) (à 2 v.)
4. Alma mia dove (à 2 v.)
5. In un limpido rio (à 2 v.)
6. Fanciulletta ritrosetta (à 2 v.)
7. Mira Fillide mia (à 2 v.)
8. Chi nudrisce (à 2 v.)
9. Pur venisti cor mio (à 2 v.) (Lodovico Arrighetti)
10. O vita nostra (à 2 v.)
11. Vergine chiara (à 2 v.)
12. Meraviglie belle (à 2 v.)
13. Valli profondi (à v. s.)
14. Mie speranze (à v. s.)
15. Io vidi in terra (à v. s.)
16. Ovunque irato Marte (à v. s.)
17. Bontà del Ciel (à v. s.)
18. Pastor levate (à v. s.)
19. Quest'è pur il (à 3 v.)
20. Come si m'accende (à 3 v.)
21. Vergine bella (à 3 v.)
22. Ballo di Donne Turche:
    Dopo tanti sospiri (à v. s. & à 2 v.)
    Chi provò d'Amor (à 5 v.)
    Tra le piu meste (à v. s.)
    Povere d'ogni ben ricche (à 2 v.)
    Sinfonia (à 3 v.)
    D'infinita e magnanima (à v. s.)
    O felici, ò fortuna (à 5 v.)

Florenz (Bibl. naz.) — Brüssel (Bibl. r.).

1617. Il Sesto Libro | De Madrigali A Cinqve Voci | Di Marco Da Gagliano Maestro Di Cappella Del Serenissimo | Gran Duca Di Toscana. | Al Molto Illre. Sigr. E Patron Mio Collendissimo | Il Signor Cosimo Del Sera. | Nouamente Stampati. | (*Wappen*) | Stampa Del Gardano In Venetia MDCXVII. | Appresso Bartholomeo Magni. ‖ 4⁰. 20 S. Ded. Fiorenza, 2. VII. 1617.

Inhalt:

1. La bella pargoletta
2. Qual colpa (2. p.)
3. O dolce anima
4. Che non mi date

5. Chi sete voi
6. Occhi no'l vorrei
7. O com' invan
8. Movetevi à pietà (Lod. Arrighetti)
9. Occhi miei
10. Ohime tu piangi
11. Tanto è dolce
12. Se più mirar
13. Ma che dich'io (2. p.)
14. Io vidi in terra (d'Incerto)
15. E vidi lacrimar (2. p.) (d'Incerto)
16. Amor senno (3. p.) (d'Incerto)
17. Filli mentre ti bacio
18. Volle mostrar
19. Evo è Padre
20. Su l'Affricane arene (à 8 v.)

Bologna (Liceo mus.) compl.

2. Auflage.

1620. Sesto Libro | De Madrigali ... Novamente Ristampati. | (*Dr.-Z.*) | Stampa ... MDCXX. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4⁰. 20 S. o. Ded. Inhalt = 1617. Crespano (Bibl. Canal) compl. — Modena (Bibl. Estense) T. A. B.

1620. Sesto Libro De Madrigali ... s. 1617.

1622. (Bassus Generalis) | Sacrarum | Cantionum | Unis ad Sex Decantandarum Vocibus | Marci A Gagliano | Insignis, & Collegiatæ Ecclesiæ Sancti Laurentij | Canonici, & Musices Sereniss. Magni | Etruriæ Ducis Præfecti. | Liber Secundus. | Cum Privilegio. | (*Dr.-Z.*) | Venetiis, MDCXXII. | Sub Signo Gardani. | Apud Bartholomeum Magnum. || Fol. 48 S. Ded. Filippo del Nero, Firenze, 1. VIII. 1622.

Inhalt:

1. Hodie Maria virgo (à v. s.)
2. O beata Trinitas (à v. s.)
3. Regina coeli (à v. s.)
4. Crucem tuam adoramus (à v. s.)
5. Cantabant Sancti (à v. s.)
6. Salve Regina (à 3 v.) (Joannis Baptistae à Gagliano)
7. Beatam me dicent (à 3 v.)
8. Quae est ista (à 2 v.)
9. Vere languores (à 2 v.)
10. Princeps gloriosissime (à 2 v.)
11. Quem vidistis Pastores (à 6 v.)
12. Exultate iusti (à 6 v.)
13. Venite gentes (à 6 v.)
14. O admirabile commercium (à 6 v.)
15. O quam pulchra es (à 6 v.)
16. O quam magnus est (à 6 v.)
17. Urbs Hierusalem beata (à 3 v.)
18. Ave maris stella (à 3 v.)
19. Veni creator spiritus (à 4 v.)
20. Jesu nostra redemptio (à v. s.)
21. Magnificat (à 2 v.)
22. Magnificat (à 4 v.)
23. Magnificat (à 4 v.)

Berlin (k. Bibl.) — London (british Museum).

1623. (Cantus) | Sacrarum | Cantionum | Unis ad Sex Decantandarum Voc. | Marci A Gagliano ... Liber Secundus. | Venetiis, MDCXIII. | Sub Signo Gardani. | (*Dr.-Z.*) || 4⁰. 35 S. (Cantus). Ded. = 1622, dat. Firenze, 1. I. 1623. Inhalt = 1622.

Berlin (k. Bibl.) compl. (6 Stimmhefte in 4⁰).

1628. La Flora | Del Sig. Andrea | Salvadori. | Posta in Musica da Marco da Gagliano, Maestro di Cappella del Serenissimo Gran Duca | di Toscana. | Rappresentata nel Teatro del Serenissimo Gran Duca, | Nelle Reali Nozze del Sereniss. Odoardo Farnese Duca | di Parma, e di Piacenza; e della Serenissima Principessa | Margherita di Toscana. | (*Wappen*) | In Firenze, | Per Zanobi Pignoni. 1628. Con Licenza de' Superiori. || Fol. 144 S. Ded. Duca di Parma &c. o. d.

Bologna (Liceo mus.) — Modena (Bibl. Estense).

1629. Nasce questo (à 5 v.) ... im Terzo Libro de Madrigali à cinque voci di Filippo Vitali ... Stampa del Gardano. In Venetia. M.DCXXIX. — Bologna (Liceo mus.) C. T. B.

1630. Responsoria | Maioris Hebdomadae | Quatuor Paribus Vocibus Decantanda Marci a Gagliano | Musices Serenissimi Magni Hetrurię | Ducis Pręfęcti. | (*Wappen*) | Venetiis, Apud Bartholomaeum Magni MDCXXX. ‖ 4⁰. 40 S. Ded. D. Alexandro Martio — Medici. Florentię Kalendis Martii anno 1630.

Inhalt:

1. In Monte Oliveti
2. Tristis est anima mia
3. Ecce vidimus eum
4. Amicus meus
5. Judas mercator
6. Unus ex discipulis meis
7. Eram quasi agnus
8. Una hora non potuistis vigilare
9. Seniores populi consilium fecerunt
10. Omnes amici mei
11. Velum templi scissum est
12. Vinea mea electa
13. Tanquam ad latronem
14. Tenebrę factę sunt
15. Animam meam dilectam
16. Tradiderunt me
17. Jesum tradidit impius
18. Caligaverunt oculi mei
19. Sicut ovis
20. Hierusalem surge
21. Plange quasi virgo
22. Recessit pastor noster
23. O vos omnes
24. Ecce quomodo moritur iustus
25. Astiterunt reges
26. Estimatus sum cum
27. Sepulto Domino
28. Benedictus Dominus Deus
29. Christus factus est
30. Miserere
31. Benedictus

Crespano (Bibl. Canal) compl.

1643. Lauda Sion (à 8 v.) ... im Secondo Libro de Motetti à 6 et 8 voci ... di Gio. Battista da Gagliano. Venetia, appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXXIII. — Breslau (Stadtbibl.) compl. (7 Stimmhefte).

Dokumente[1].

1. Illmo. et Ecc^mo^. Sig^r^. mio. È già passato sedici giorni ch'io detti al S^r^. Cav. [Pandolfo] Stufa i Cori della Commedia di V. Ecc^a^. acciò gliene mandasse già che doveva mandarli non so che altro, e credo sarà a quest'ora restata servita, poi che il detto S^r^. Cav. mi à confermato che gli inviò il tutto il medesimo giorno ch'io gliene detti. Ò fatto quanto per la sua comanda (quale ò ricevuta il giorno passato) col S^r^. Cav. [Giovanni] del Turco, S^r^. Cosimo Cini[2] e S^r^. Pietro Strozzi quali humilm^te^. li fanno riverenza, e presto gli manderanno qualche opera, et io gli rendo gratie de favori che fa all'opere mie senza merito e per fine humil^te^. li bacio la veste. Di Fiorenza il dì 23 di luglio 1607.

Di V. Ecc^a^. Illma. Oblig^mo^. Servo

Marco da Gagliano.

---

[1] Die Dokumente 1—5 sind an den Prinzen Francesco Gonzaga gerichtet; Dok. 6—18, 21—29 an den Kardinal (den späteren Herzog) Ferdinand Gonzaga; Dok. 19 an den Sekretär des Kardinals, Spinello Benci.

[2] Ihm widmete Gagliano das 3. Madrigalbuch, Ven. 1605.

2. Illmo. et Eccmo. Sr. mio. Sollecitato dal Sr. Cav, Stufa, il dì sette del presente l'inviai le musiche domandatemi, quali furono dal detto cavaliere date al Sr. Marchese Massimiliano Gonzaga acciò venissino sicure e prima che adesso pensavo li fussino venute alle mani, ma vedendo poi l'ultima sua de venti, nella quale mi domanda l'istesse cose, resto maravigliato, ne posso credere non li sieno per venire innanzi quanto prima, essendo state prese da personaggi tali, il che se non seguirà per qualche strano accidente, accenni che subito gliene manderò. Quanto all'opere mie, quanto prima l'obbedirò e in tanto procurerò satisfarla con il Sr. Jacopo peri soggiungendoli che il poter venire a servirla, come desiderebbe quindici o venti giorni. mi sarebbe favore particolare, ma il carico della scuola[1], accompagnato da qualche occupatione per servitio di S. A. S. nelle future nozze mi ritiene ne posso assolutamente promettere, e per fine umilte. li fo reverenza. Di Fiorenza il dì 28 di luglio 1607.

Di V. Ecca. Illma. Humo. Servo Marco da Gagliano.

3. Illmo. et Eccmo. Sr. mio. Benissimo sa V. Ecc. Ill. quanto desiderio io tenga di servirla, ma il non aver altro fondamento più stabile per mantener la mia famiglia di quello della scuola cagione che non posso assolutamente risolvermi di obbedirla in questo suo desiderio, oltre che a me sarebbe favor particolare il poter farli cosa tanto grata quanto per l'ultima sua mi mostra, di che la prego a scusarmi, poi che dalla scuola e non da altro luogo procede il bon essere della casa mia, che se io avessi qualche poco di entrata sicura e ferma volentierissimo piglierei ogni sicurtà con li scolari. Quanto alli ordini che mi dà per le musiche domandate, quanto prima procurerò resti servita e per adesso li mando la sua Lamentatione avuta dal Sr. Archilei[2], una musica a sette mia concertata fuora sotto nome dell' Accademia. Un altro Madrigale a 5 d'un mio discepolo, quale riuscirà conforme al suo principio, sarà sempre a ogni cenno di S. Ecc. e per ora li rendo grazie del favor ricevuto nell'aver contezza dell' Accademia nuovamente formata costì la qual senza dubbio havendo da lei origine, sarà cosa maravigliosa, aggiungendoli all'incontro che due mesi in dietro da me et altri miei scolari fu dato principio all' Accademia delli Elevati già molto tempo fa premeditata, e prima che adesso gliene avrei dato conto se non mi avessi ritenuto l'espetazion di averla condotta in buon termine, si come si ritrova oggi poichè ci sono entrati e entrano continuamente i primi compositori, sonatori e cantori della città, e in breve spero mandarli qualche operetta delli Accademici. E per fine humilte. li fo riverenza, Dio gli conceda il colmo d'ogni felicità. Di Fiorenza il dì 20 d'Agosto 1607.

Di V. Ecc. Illma. Devotmo. Servo Marco da Gagliano.

4. Illmo. et Eccmo. Sr. mio. Non saprei mai trovare parole atte a esplicare il gusto che sempre abbia sentito nel poter servire S. Ecc. Illma. si come all'incontro ancora come mi sia dolsuto della mia avversa fortuna la qual mi a tenuto in stato tanto fastidioso e bisognoso mediante il quale non mi è stato lecito (non solo venirla a servir spontaneamente, ma chiamato da lei far resistenza contro ogni dovere e fuor dell'intenzion mia) tuttavia perchè è giusta cosa, se non in tutto almeno in parte corrispondere all'infinita affezione sua verso di me (se ben contro il mio merito) disolì che verrò a Mantoa e dove comanderà a servirla in questa occasione, et in ogni altra, come obligatissimo suo servo, quando però non sia impedito da queste Altezze Serme. aspettando fra tanto mi accenni quando debba

[1] Die Kleriker an S. Lorenzo im Kirchengesange zu unterrichten.
[2] Wahrscheinlich der Sohn der berühmten Sängerin Vittoria Archilei.

partire, sicuro che non farà passare il termine di quindici o venti giorni di assenza, mediante gli affari che sa continovamente ò per le mani. Quanto mi chiede poi in materia di Musica tutto li manderò quanto prima, e con tal fine humil^{te}. lì fo riverenza pregando il N. S. D. che gli conceda ogni maggior felicità. Di Fiorenza il dì 26 di Ottobre 1607.

Di V. Ecc. Illma. Oblig^{mo}. Servo Marco da Gagliano.

5. Illmo. et Ecc^{mo}. S^{r}. mio. Fatto il Natale senza dubio alcuno mi trasferirò costì per servir S. Ecc. Illma., e prima verrei quando vedessi necessità particolare, dicendoli come di continuo mi vo mettendo in ordine con opere convenevoli al tempo, et al desiderio suo et in particolare avrò appresso di me una favoletta per recitar cantando, quando a S. Ecc. piacessi servirsene, opera da potersi condurre in breve e facilmente, e questo li accenno per farli vedere che non penso ad altro che a servirla. Il S^{r}. Cav. Stufa prontamente mi à offerto (conforme all'ordine suo) quanto mi sia per occorrere in questo servitio, di che mi verrò et al tempo avvisatoli partirò piacendo a Dio per a cotesta volta, ne altro accadendomi humilmente li fo riverenza pregandoli dal N. S. D. il colmo di ogni felicità. Di Fiorenza il dì 3 di dicembre 1607.

Di V. Ecc. Illma. Hum^{mo}. Servo Marco da Gagliano.

6. Illmo. e Rev^{mo}. S^{r}. mio. — Trovai M^{ro}. Vincenzio [Bolcione] e gli parlai dello instrumento ritto per V. S. Illma., il quale avrà per favore servirla e mi à detto che si potrà fare strumento doppio, cioè dinanzi e dirieto accordato uno diverso all' altro e a me parrebbe bene uno fussi accordato all'ottava, sopra si potranno sonare tutti due con una tastatura sola, e quando paressi troppa armonia sonare uno per volta quello che più piacerà e il tutto si può fare con grandiss^{a}. facilità, e se V. S. Illma. sarà del mio humore non si priverà di cosa tanto singulare, gl'avviso come a M^{ro}. Vincentio basta l'animo di fare uno istrumento che suoni concerto di viole naturalmente immitate con facilità e in tutte le maniere si potrà sonare che si fa le viole stesse, però se a V. S. Illma. paresse dirlo al S^{mo}. S. Principe suo fratello si assicuri che non resterà ingannata e S. A. resterà servita, ma bisogna che V. S. Illma. faccia mandare da fare i fondi di abeto quale credo vi sarà in Mantova se no in Verona, la qualità vuole essere conforme alla mostra ch'io gli mando e la lunghezza delle tavole conforme al filo. Il numero sia tanto quanto basti a fare due fondi conformi alla grandezza di quello che è in Mantova, se però si risolverà si faccia doppio del tutto aspetterò il suo comando, e per fine humil^{te}. li fo riverenza pregandola tenermi per quello oblig^{mo}. e devot^{mo}. servitore quale le sono. Dio gli conceda ogni maggior felicità. Di Fiorenza il dì 15 di Giugno 1608.

Di V. S. Ill. e R^{ma}. D^{mo}. Servo Marco da Gagliano.

7. Illmo. e R^{mo}. mio Sig^{re}. Sono stato da M^{ro}. Vincenzio [Bolcione] e da lui mi è stato mostrato il modo del far sonare l'istrumento con le viole, il quale a me pare riuscibile senza difficultà, e credo farà rumore quanto un organo, tal che per concerto sarà cosa rara, e se piacerà a V. S. Illma. lo faccia si obbligherà no riuscendo a tenerselo; il prezzo sarà cento de nostri scudi almeno, e il ritto sessanta. L'Abeto vuol essere tanto quanto basterebbe a far tre fondi al ritto, e perchè le tavole non son tutte d'una medesima lunghezza e grossezza V. S. Illma. manderà un huomo intelligente a capparle, e meglio è sieno più che meno, acciò ne possa scerre il più perfetto. Mi dispiace che per questo ordinario non resti servita delle Musiche che desidera, ciò procede che il corriero non mi da tempo. Il lamento d'Arianna [von Claudio Monteverdi] rimase in camera di V. S. Illma. il Sig^{r}. Conte Alfonso [Fontanelli] è stato a Fiorenza tre giorni i quali si sono can-

tati tutti tal che sono infastidito se bene mi à fatto sentire alcuni suoi madrigali rarissimi conforme al solito e con questo humte. gli fo riverenza pregandola a comandarmi che altro non desidero e piacessi a Dio ch'io fussi più atto a servirla, il N. S. D. gli conceda ogni bene. Di Fiorenza il dì 1o di luglio 1608.

Di V. S. Ill. e Rma. Obmo. Servo

Marco da Gagliano.

8. Illmo. e Revmo. mio Sigre. So che V. S. Illma. conoscie benissimo che io non desidero altro che servirla e che quello che gl'ò detto è verità e non falso protesto si come per la sua mi dice, cosa che mi à dato tanto travaglio che gli giuro da quel servitore qual le sono non aver avuto il maggiore in vita mia e penso che V. S. Ill. faccia questo per darmi ad intendere che non si cura più della mia servitù, cosa da me prevista, si per non esser buono a cosa alcuna come per essere disgratiatisso. nato solo per travagliare, piace cosi a Dio et a V. S. Illma. piacerà ancora a me. Sono stato da Mro. Vincentio [Bolcione] e gl'ò dato ordine che cominci l'istrumento delle viole conforme mi vien comandato dalla sua e domattina metterà mano, e mi à detto che sarà finito fra tre mesi e non prima volendo questo tempo a lavorarvi continovamente, del ritto non gl'ò detto cosa alcuna già che non si può fare se non uno per volta, e dalla sua come ò detto mi vien comandato ch'io facci fare quello quale riuscerà cosa singulare s'io non mi inganno, sarà bene V. S. Illma. dia ordine gli sia dato denari gia che vive di quello che guadagna giorno per giorno . . . Di Fiorenza il dì 8 di luglio 1608.

Di V. S. Ill. e Rma. Humo. Servo

Marco da Gagliano.

9. Illmo. e Rmo. Sr. mio. Mi reputerò felicissimo, e con ragione ogni volta ch'io sia impiegato da V. S. Illma., e che la mia servitù li sarà grata. Fra tanto li rendo infinite gratie della buona voluntà che tiene verso di me, assicurandola che sempre li sarò fedelismo. servitore. Gli mando li due madrigali e sto aspettando con gran desiderio il terzo di V. S. Illma. insieme con l'aria quale sarà desideratissima da molti conforme a che sono state tutte le sue et in particulare, *Chi da lacci d'Amore*[1] e *Dolce cor*, quale gli giuro da servitore non è rimasto scolare che non le canti e con gran gusto. Sono stato da Mro. Vincentio [Bolcione] e sollecitato l'istrumento quale si va facendo, se bene bisogna l'abeto quale credo verrà presto. Gli bacio con il core la veste. Dio gli conceda ogni maggior felicità. Di Fiorenza, il dì 15 di luglio 1608.

Di V. S. Illma. e Rma. Hummo. Servo Marco da Gagliano.

10. Illmo. e Rmo. mio Sigre. Non mando a V. S. Illma. la Dafne ne la copia de Madrigali[2] già che l'una si stampa e l'altra fra pochi giorni si comincierà a stampare, tal che presto resterà servita di tutte due et io ne resterò onorato. Gli Accademici [degli Elevati] con ogni reverenza ringraziono V. S. Illma. della memoria che tiene di loro suoi servitori e si offeriscono prontissimi a obbedire ogni suo cenno. Si è trattato di far commedia in queste nozze[3] e fra molti discorsi questo si è stato approvato comunemente che avendo nell' Accademia il Sr. Ottavio Rinuccini sia bene far fare la poesia a lui dandoli in nota i suggetti che si possono impiegare e secondo quelli faccia le parte concludendo in questa maniera

---

[1] Gedruckt in Gagliano's *Dafne*-Partitur, S. 19.

[2] Des *Quinto Libro*.

[3] Des Prinzen Cosimo (des späteren Großherzogs Cosimo II.) mit der Erzherzogin Maria Magdalena von Österreich.

poter riuscire qualche cosa di buono, onde io non ò volsuto cimentare l'opera di V. S. Illma. non avendo autorità di dichiarare la sua intenzione, che so quando questo avessi fatto non avrebbono replicato cosa alcuna, anzi ne sarebbono restati favoriti, se a V. S. Illma. paresse ch'io ne ragionassi ne avvisi ch'io farò il tutto con quella maggior destrezza che sarà possibile, se ben conosco non poter fare cosa alcuna se non dichiaro essere sua intenzione il far la sua favola, la qual cosa a me non pare conveniente. Mro. Vincenzio [Bolcione] sta aspettando l'abeto senza il quale non può tirare inanzi l'istrumento. Per questo altro ordinario manderò a V. S. Illma. una musicha concertata dall' Accademia fatta da me hummo. suo servo e se altro produrrà il mio sterile ingegno non mancherò di servirla facendoli humilte. reverenza gli prego dal S. N. D. il colmo di ogni felicità. Di Fiorenza, il dì 21 di luglio 1608.

Di V. S. Illma. e Rma. Hummo. Servo Marco da Gagliano.

11. Illmo. e Rmo. mio Sigre. Ho ricevuto il sonetto di V. S. Illma. e sentito con molto mio gusto essendo pieno di corde straordinarie, il tempo può star meglio e gia che V. S. Illma. mi onora di darmi facultà ch'io lo riscriva, per quest' altro ordinario gliene manderò, non avendo per il presente tanto tempo. Mando a V. S. Illma. la grossezza, dell' abeto et il filo per la lunghezza, la quantità vuol essere quanto basti per fare due fondi all' istrumento ritto che è in Mantova, ogni volta che verrà si darà fine all' istrumento, essendo fatto tutto resto, et ogni volta che V. S. Illma. ordinerà che li sia dato denari gli torrà volentieri essendo bisognissimo. O avuto gran gusto sentire che in Mantova si eregga Accademia di Musica sapendo che le cose dove s'impiegerà la sua voluntà non possono riuscire se non perfettissime e s'assicuri che l'Accademia degl' Elevati servitori di V. S. Illma. non temerà d'avversità nessuna mentre havrà la protezione sua quale si spera non abbia mai per tempo alcuno a mancare e potrà essere che resti per opere da altra Accademia meglio servita, ma per prontezza e devozione d'animo nò, sapendo quanto sia il desiderio di servirla ne gl'animi degli Accademici Elevati. Gli mando una musica a sei concertata dall' Accademia con voce e strumenti, avertendo V. S. Illma. che non si può cantare senza qualche istrumento quale suoni il basso che è scritto senza parole, e con ogni humiltà gli bacio la veste. Dio N. S. gli conceda il colmo d'ogni felicità. Di Fiorenza, il dì 29 di luglio 1608.

Di V. S. Ill. e Rma. Hummo. Servo

Marco da Gagliano.

12. Illmo. e Rmo. mio Sigre. Mando a V. S. Illma. il suo sonetto ridotto sotto miglior misura secondo il mio giudizio, e nel basso ò aggiunto una nota si come vedrà quale mi pare gli aggiunga gratia. La commedia non si farà per quanto scorgo, già che il tempo è breve e ci sono molte altre difficultà, quale per non l'infastidire taccio, e con ogni humiltà li bacio la veste pregando il S. D. che gli conceda il colmo d'ogni felicità. Di Fiorenza il dì 5 d'Agosto 1608.

Di V. S. Ill. e Rma. Hummo. Servo

Marco da Gagliano.

13. Illmo. e Rmo. mio Sre. Sono stato pregato da un amico mio di suplicare V. S. Illma. a voler accettare al suo servizio Francesco Sestini da Bibbiena quale desidera grandemente questa servitù, delle sue qualità non dirò cosa alcuna gia che so sarà stata raguagliata dal Padre [Boezio] Civitella[1], mi son preso questa

[1] Von Pietro della Valle in seinem Sendschreiben an Lelio Guidiccioni erwähnt. Siehe Giov. Batt. Doni's *Trattati di Musica ... Fir. 1763*. Vol. II. S. 258.

sicurtà di scrivere intorno a ciò parendomi si possa essere interesse di V. S. Illma., la suplico bene a farmene dar risposta acciò l'amico resti da me sodisfatto. Mro. Vincenzio [Bolcione] à tirato avanti l'istrumento, e non manca se non l'abeto, però l'avviso a V. S. Illma. e vorrebbe danari, e ricordandomeli quel humile servitore qual le sono gli bacio la veste pregando N. S. D. che gli conceda il colmo d'ogni felicità. Di Fiorenza il dì 12 d'Agosto 1608.

Di V. S. Illma. e Rma. Hummo. Servo

Marco da Gagliano.

14. Illmo. e Rmo. Sr. mio. — Ho sentito grandissimo gusto che V. S. Illma. faccia una favola, assicurandomi che sia per essere rarissima, sperando non si abbia a sdegnare che le mie note sieno da quella onorate. L'Accademia [degl'Elevati] non fa cosa alcuna per molti degni rispetti, s'assicuri V. S. Illma. che non terminerà cosa alcuna senza la voluntà sua. La donna [Ippolita[1]] dell' Illmo. Carle. Montalto è cosa rarissima, e se non fussi che la Sra. Vittoria [Archilei] la supera di bontà di voce, direi assolutamente che ella fusse più singulare. Io non ho mai desiderato altro che servir V. S. Illma. e se alcuna volta ò fatto in ciò resistenza è proceduto per difetto degli oblighi gravi che mi trovo, ma fatto le nozze starò all' ordine per eseguir tutto quello che da V. S. Illma. mi verrà accennato, con che humilte li bacio la veste pregando il N. S. D. che gli conceda il colmo d'ogni felicità. Di Fiorenza il dì 30 di settembre 1608.

Di V. S. Illma. e Rma. Humo. Servo

Marco da Gagliano.

15. Illmo. e Rmo. mio Sre. Mando a V. S. Illma. . . . una Dafne stampata, non potetti darli avviso dell' entrata che fece la Sma. Arciduchessa sabato passato, si perchè non si sapeva come ancora per non avere avuto la sua in tempo di poter rispondere. Scrissi a V. S. Illma. dandoli conto come per la morte di Mesr. Luca Bati era vacato la Maestranza della Cappella e il canonicato di S. Lorenzo, e avendosi a dare tal carico e grado a un musico non mi parendo d'esserne lontano, quando però V. S. Illma si compiacesse ch'io lo cerchassi e mi favorissi con sue lettere appresso queste Altezze, per dubbio che non abbia auta tal lettera, con questa ò volsuto replicarli il tutto assicurandola che non farò se non quanto da lei mi verrà accennato; e se bene da molti servitori di V. S. Illma. ero consigliato di non tralasciare questa occasione assicurandosi nella buona voluntà che tiene V. S. Illma. di beneficarmi e giudicando questa bonissima occasione, non per questo ò volsuto farci cosa alcuna e non farò fin tanto che da V. S. Illma. non mi verrà detto quello che deva fare, del che la supplico con ogni maggiore affetto a fare quanto prima, si perchè il negozio non comporta dilazione di tempo, come ancora perchè sto con grandissimo travaglio d'animo, e mi è rotto la testa da una infinitù di popolo con diversi consigli. Insomma se V. S. Illma. si compiacerà e che col suo favore sia di questo carico onorato non per questo mi sarà impedito il servirla, già che oltre alle vacanze che concede il luogo si può pigliare qualche mese dell' anno e spenderlo dove piace e quando che fusse suo gusto lasciarlo; ò preso ardire d'affaticare V. S. Illma. e rimettermi in lei in questo negozio assicurato dalla voluntà che tiene di beneficarmi, e come suo servitore qual le sono e sarò volendo vivere e morire sotto la sua protezione dalla quale non dubito essere ab-

[1] Aus Neapel gebürtig. Vergl. Giustiniano, l. c. S. 19. Pietro della Valle rühmt sie in seinem (oben citirten) Sendschreiben als eine der ersten Sängerinnen. Vergl. Doni, l. c. II. S. 256.

bandonato, e con ogni humiltà gli fo riverenza pregando il N. S. D. che gli conceda il colmo d'ogni felicità. Di Fiorenza il dì 21. d'ottobre 1608.

Di V. S. Illma. e R^{ma}. Hu^{mo}. Servitore

Marco da Gagliano.

16. Illmo. e Rev^{mo}. Sig^{re}. Per intercessione di V. S. Illma. ò avuto il luogo di Mes^{r}. Luca Bati, del che non potendo esplicare l'obligo che li devo tacerò ricordandomi oblig^{mo}. servitore, con ogni humiltà li bacio con il core la veste pregando il N. S. D. che li conceda il colmo d'ogni felicita, e a me dia forze di poterla servire. Di Fiorenza il dì 25 di novembre 1608.

Di V. S. Illma. e Rev^{ma}. Hu^{mo}. Servo

Marco da Gagliana.

17. Illmo. e R^{mo}. mio Sig^{re}. Subito che fu vacato la Cappella fui trovato da gran numero d'amici quali non solo mi esortavano a chiederla ma si offerivono di operare per l'interpetrazione, lascierò considerare a V. S. Illma. quello che facessino i miei parenti et in particolare Madre e fratelli nel sentire ch'io non volevo ne potevo chiederla, che in vero avrei volsuto in quel punto più tosto esser morto che vivo, considerando la passione che ne avevano, pur tuttavia per uscir di tanta confusione mi risolvetti a darne conto a V. S. Illma. si come feci non volendo ne dovendo fare se non quello che da lei mi fusse accennato, e però la supplicai a voler comandare quello dovessi fare, e tutto fondato sul consiglio di molti et in particolare di alcuni servitori di V. S. Illma. quali mi dicevano che sapendo quanto desiderava il mio bene et essendo il pred^{to}. luogo di molta reputazione e utile rispetto al caricho di casa mia, erano sicuri che non solo V. S. Illma. se sarebbe compiaciuta ch'io ciò chiedessi ma mi avrebbe favorito; dalla sua risposta mi fu ridotto in memoria che non per altro mi aveva accettato al suo servizio che per beneficarmi e che al presente non poteva mostrarmi maggior segno d'amore che il rimettere in mio arbitrio l'appigliarmi a quello che piu fusse il comodo mio, al che se avessi fatto quello fusse stato il gusto mio, non è dubbio che non avrei cambiato lo stare apresso V. S. Illma. a qual si voglia occasione ancor che grande, ma la mia cattiva sorte m'a legato in maniera che non posso fare quello che vorrei, e perciò pensandovi sopra mi pareva esser sicuro che V. S. Illma. non intendeva ne voleva se non il comodo mio, pur tutta via per non errare la mostrai a molti intendenti gentilhuo^{ni}. et in particolare feci pregare un segretario principale di queste Al^{ze}. che ne volessino dare interpretazione et essendomi confermato da tutti quello che a me pareva mi risolvetti a chiederla et tanto più conoscieva che non mi poteva impedire il servitio sendo con poco oblighо e quello si può lasciare; feci presentare il memoriale insieme con la lettera a questa Al^{za}. S^{ma}. dal S^{r}. Ottavio Rinuccini, e questo fu otto giorni dopo ch'io l'ebbi ricevuta; il negozio stette molti giorni dormendo, e perchè sapevo che per Mes^{r}. Santi [Orlandi] aveva chiesto in voce l'Illmo. Card^{e}. dal Monte e l'Illmo. Principe Baretti oltre a tanti principali gentilhuo^{ni}., e subito che fu morto Mes^{r}. Luca avevo qualche sospetto, se bene il negozio mi era accennato facile; perciò conferito il tutto al S^{r}. Ottavio Rinuccini e discorso di molte cose ci venne in pensiero che il S^{mo}. S^{r}. Duca suo Padre venendo in Fiorenza avrebbe potuto aiutare col suo favore, il che approvato, il S^{r}. Ottavio si offerse di parlarli e suplicare S. A. che volesse aiutare il negozio con lodare l'opere mie e fatte in Mantova e in Fiorenza che pur ne doveva nella commedia sentire, il tutto fece, ma perchè S. A. andò a caccia non seguì tale offizio, parve al S^{r}. Ottavio il ragionarne con l'Illmo. S^{r}. Carlo Rossi, e avendolo trovato disposto a favorirmi mi disse che facendoli riverenza gli raccomandassi il negozio, il che feci e lo pregai dicendoli che altro non ci era bisogno che il mo-

strare a queste Alre. ch'io fussi suggetto buono per tal servitio, mi disse che dovendo il presente giorno essere con Madma. Sma. avrebbe fatto il tutto, il che non fece, se ben ò sentito che il giorno che ebbi la grazia facesse tale offizio. Questo è come è seguito il negozio, e quando a V. S. Illma. fusse detto in contrario giustificherò il tutto col sangue proprio non potendo pensare contro nessuno et in particulare con V. S. Illma. mio Sigre. bugia, il tutto ò scritto perchè quando pensavo che V. S. Illma. avesse aver gusto di avermi cosi largamente beneficato, che posso con verità dire tutto quello sono, sono per lei, sento in contrario, cosa a me la più avversa che mi potesse avvenire, e credo che sia stato detto quello che non è o almeno fomentata la mente sua contro di me, che sò non manca di quelli che avendo disgusto de favori quali a tutte l'ore ò ricevuto da lei, avranno gusto in sentire pertubare la mia servitù, se bene spero in Dio Benedetto e nel prudentissimo suo giudizio e nella purità del fatto che non resterà la mia servitù con macchia, la quale se sarà così potrò dire esser felice, pregandola a scusarmi della noia di questa e incolparne la necessità del fatto, con che humilte. li bacio con il core la veste, pregando il N. S. D. che gli conceda ogni maggiore felicità. Di Fiorenza il dì 16 di dicembre 1608.

Di V. S. Illma. e Rma. Humo. Servo Marco da Gagliano.

18. Illmo. e Revmo. mio Sigre. Ho ricevuto una lettera dal Sr. Spinello Benci dalla quale ò sentito grandisso. disgusto, poichè vi sono cose che non l'ho mai pensate ne potute pensare, e sia sicura V. S. Illma. che dal Sr. Ottavio [Rinuccini] non mi è stato detto cosa alcuna della sua voluntà, e perchè resti giustificata sono stato a trovarlo, e non solo mi à confermato essere così la verità ma mi ha promesso scriverne a V. S. Illma., circa il saperlo io, non è dubbio, che ero sicuro che la mia servitù era grata a V. S. Illma., ma la necessità et il comodo che può ricevere al presente la mia famiglia dalla presenza mia e il pretendere di poterla servire in ogni maniera, mi fece pigliare questa risoluzione, quando però fui assicurato dalla sua che si compiaceva di tutto quello paressi a me, e stia sicura che se avessi creduto che la voluntà sua fusse in contrario avrei più tosto mangiatomi la lingua che mai parlatovi parola; e poiche conosco ignorantemente aver fatto cosa contro la sua intenzione, la supplico a volermi perdonare e spero che si come da lei ho ricevuto tante grazie riceverò ancor questa, sapendo che non risguarda il poco merito altrui ma la generosità dell' animo suo dalla quale non procede se non grazie e favori, e baciandoli con il core la veste prego il Sr. Dio che li conceda il colmo d'ogni felicità. Di Fiorenza il dì 30 di Xbre 1608.

Di V. S. Illma. e Rma. Humo. Servo

Marco da Gagliano.

19. Mto. Illre. Sr. mio. Ho ricevuto una sua dalla quale ò inteso con grandisso. disgusto la voluntà dell' Illmo. Sr. Cardle., e sia sicura V. S. che dal Sr. Ottavio Rinuccini non mi è stato mai detto cosa alcuna circa la voluntà di S. S. Illma., che se avessi potuto penetrare essere la sua intensione, si come mi dice, non ci avrei auto pensamento alcuno, conoscendo (e per esperienza) quanto onore e utile potessi ricevere da questa servitù; ma perchè mi trovo agravato di gran famiglia, e conosco quanto utile possa ricevere al presente dalla mia persona, non avendo preteso che fussi impedito il potere servire S. S. Illma. piglia risoluzione di fermarmi in questo servizio per tanto ch'io mi sgravassi di tanto peso assicurato dall' aver sempre conosciuto quanto S. S. Illma. abbia desiderato il comodo mio. Circa l'havere S. S. Illma. fatto reflessione in quanto io pensi aggirarlo non so quello mi dire già che non ò mai auto tal pensiero ne potuto avere, e perchè sò come sta la mia coscienza non mi allungherò in giustificarmi, pregando V. S. a

favorirmi appresso S. S. Illma. dove conoscie il bisogno, che di tutto gli terrò obligho infinito offrendomeli prontiss^o^. sempre per servirla che altro non desidero e gli bacio la mano pregando il S. D. che gli conceda ogni felicità. Di Fiorenza il di 30 di dicembre 1608.

Di V. S. Molto Ill^re^. Ser^re^. aff^mo^. Marco da Gagliano.

20. Ritrovandomi il Carnoval passato in Mantova chiamato da quella Altezza per onorarmi servendosi di me nelle Musiche da farsi per le reali nozze del Serenissimo Principe suo Figliuolo e della Serenissima Infanta di Savoia, le quali essendo differite a Maggio dal Sig. Duca per non lasciar passar que' giorni senza qualche festa volle fra l'altre, che si rappresentasse la Dafne del Sig. Ottavio Rinuccini da lui con tale occasione accresciuta, e abbelita, fui impiegato a mettella in Musica; il che io feci nella maniera che ora vi presento. E benche io ci usassi ogni diligenza e sodisfacessi all' esquisito gusto del Poeta, nondimeno voglio pur credere, che l'inestimabil diletto, che ne prese non pure il popolo ma i Principi, e Cavalieri e i più elevati ingegni, non nascesse tutto dall' arte mia, ma ancora da alcuni avvertimenti che si hebbero in detta rappresentazione, pero insieme con le Musiche ho voluto farvi parte di essi a fine che nel miglior modo che io possa la faccia vedere ancora a voi in queste carte, percio che in simili affari non è il tutto la Musica, sonci molt' altri requisiti necessarii, senza i quali poco varrebbe ogni armonia, ancor che eccellente. E qui s'ingannano molti i quali s'affaticono in far gruppi, trilli, passaggi ed esclamazioni senza haver riguardo perche fine, e a che proposito. Non intendo già privarmi di questi adornamenti, ma voglio, che s'adoperino a tempo e luogo come nelle canzoni de' cori come nell' Ottava *Chi da' lacci d'Amor vive disciolto*, la quale si vede ch' è messa in quel luogo a posta per far sentire la grazia e la dispositione del Cantore, il che felicemente consegui la Sig. Caterina Martinelli la quale con tanta leggiadria la cantò ch' empie di diletto e di meraviglia tutto il Teatro; richiedesi ancora l'esquisitezza del canto ne' terzetti ultimi *Non curi la mia pianta ò fiamma, ò gelo* dove può il buon cantore spiegar tutte quelle maggiori leggiadrie, che richiegga il canto, le quali tutte s'udirono dalla voce del Sig. Francesco Rasi, che oltre a tante rare qualità, è nel canto singularissimo. Ma dove la favola non lo ricerca, lascisi del tutto ogni ornamento, per non fare come quel Pittore, che sapendo ben dipingnere il cipresso lo dipingneva per tutto. Proccurisi in quella vece di scolpir le sillabe, per far bene intendere le parole; E questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch'il vero diletto nasca dalla intelligenza delle parole. Ma prima di mantener la promessa, credo, che non sarà disutile, ne lontano dal nostro proposito il ridurvi in memoria, come, e quando ebbero origine si fatti spettacoli, i quali non ha dubbio alcuno, poiche con tanto applauso sono stati ricevuti nel lor primo nascimento, che non sieno quando, che sia per arrivare a molta maggior perfezione, e forse tale, che possano un giorno avvincinarsi alle tanto celebrate Tragedie de gli antichi Greci, e Latini, e vi è maggiormente se da gran Maestri di Poesia, e Musica vi sarra messo le mani, e che i Principi, senza il cui aiuto mal puossi condurre a perfezione qual si voglia arte, saranno loro favorevoli. Dopo l'havere più e più volte discorso intorno alla maniera usata da gli antichi in rappresentare le lor Tragedie, come introducevano i cori, se usavano il canto, e di che sorte, e cose simili, il Sig. Ott. Rinuccini si diede a compor la favola di Dafne, il Sig. Jacopo Corsi d'onorata memoria, amatore d'ogni dottrina, e della Musica particularmente in maniera, che da tutti i musici con gran ragione ne vien detto il Padre, compose alcune arie sopra parte di essa, delle quali invaghitosi risoluto di

vedere, che effetto facessero su la scena, conferì insieme col Sig. Ottavio il suo pensiero al Sig. Jacopo Peri, peritissimo nel contrappunto, e cantore d'estrema esquisitezza, il quale udito la loro intentione e approvato parte dell' arie già composte, si diede a comporre l'altre, che piacquero oltre modo al Sig. Corsi, e con l'occasione d'una veglia il Carnovale dell' anno 1597 la fece rappresentare alla presenza dell' Eccellentissimo Sig. Don Giovanni Medici, ed alcuni de principali gentiluomini de la Città nostra, il piacere, e lo stupore, che partorì negli animi de gl' uditori questo nuovo spettacolo, non si può esprimere, basta solo, che per molte volte ch' ella s' è recitata, ha generato la stessa ammirazione e lo stesso diletto. Per sì fatta prova venuto in cognizione il Sig. Rinuccini, quanto fosse atto il canto a esprimere ogni sorte d'affetti, e che non solo (come per avventura per molti si sarebbe creduto) non recava tedio, ma diletto credibile, compose l'Euridice allargandosi al quanto più ne ragionamenti: uditola poi il Sig. Corsi e piaciutole la favola e lo stile stabilì di farla comparire in scena nelle nozze della Regina Cristianissima. Allora ritrovò il Sig. Jacopo Peri quella artifiziosa maniera di recitar cantando, che tutta Italia ammira. Io non m'affaticherò in lodarla, per cio che non è persona, che non le dia lodi infinite, e niuno amator di musica è che non habbia sempre d'avanti i canti d'Orfeo, dirò bene, che non può interamente comprendere la gentilezza, e la forza delle sue arie chi non l'hà udite cantare da lui medesimo; però che egli da loro una si fatta grazia, e di maniera imprime in altrui l'affetto di quelle parole, che è forza, e piangere e rallegrarsi secondo che egli vuole, quanto fosse gradita la rappresentazione di detta Favola sarebbe superfluo a dire essendoci il testimonio di tanti Principi, e Signori e puossi dire il fior della nobilta d'Italia concorsi a quelle pompose nozze: Dirò solo, che frà coloro, che la commendarono, il Serenissimo Sig. Duca di Mantova ne rimase talmente sodisfatto, che tra molte ammirabile feste, che da S. A. furono ordinate nelle superbe nozze del Serenissimo Principe suo Figliuolo, e della Serenissima Infante di Savoia volle che si rappresentasse una favola in Musica e questa fu l'Arianna, composta per tale occasione dal Signore Ottavio Rinuccini, che il Signore Duca a questo fine fece venire in Mantova, il Sig. Claudio Monteverdi, Musico celebratissimo capo della musica di S. A. compose l'arie in modo si esquisito, che si può con verità affermare, che si rinovasse il pregio dell' antica musica, percioche visibilmente mosse tutto il Teatro a lagrime. — Tale è l'origine delle rappresentazioni in musica, spettacolo veramente da Principi, e oltre ad ogn' altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobil diletto, come invenzione, e disposizione di favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo, e di gesti, e puossi anche dire, che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gl' abiti: di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti ch'abbia ritrovato l'ingegno umano. Resta, ch'io discorra (secondo la promessa) intorno ad alcuni avvertimenti che s'hebbero nel rappresentar la presente favola, molti de' quali generalmente si ricercano e potranno per avventura servire in qual si voglia altra rappresentazione. Primieramente avvertiscasi che gli strumenti che devono accompagnare le voci sole, sieno situati in luogo, da vedere in viso i recitanti accio meglio sentendosi vadano unitamente; procurisi, che l'armonia non sia ne troppa ne poca, ma tale che regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole: il modo del sonare sia senza adornamenti, avendo riguardo di non riperquotere la consonanza cantata, ma quelle che più possono aiutarla mantenendo sempre l'armonia viva: Innanzi al calar della tenda, per render attenti gli uditori, suonisi una Sinfonia composta di diversi istrumenti, quali servono per accompagnare i Cori e sonare i ritornelli;

alle quindici o venti battute esca il Prologo cioè Ovidio avvertendo d'accompagnare il passo al suono della Sinfonia, non però con affettazione come se ballasse, ma con gravita di maniera tale ch'i passi non siano discordanti dal suono; arrivato al luogo, dove gli par conveniente di dar principio, sens' altri passeggiamenti cominci, e sopra tutto il canto sia pieno di maiestà più ò meno secondo l'altezza del concerto gesteggiando, avvertendo però ch'ogni gesto, e ogni passo caschi sù la misura del suono e del canto, respiri fornito il primo quadernario passeggiando tre o quattro passi, cioè quanto dura il ritornello, pur sempre à tempo; avvertisca di cominiciare il passeggio sù la tenuta della penultima sillaba, ricominci nel luogo, dove si trova; Puossi tal volta congiugnere due quadernarij per mostrare una certa sprezzatura; L'abito sia qual conviensi à Poeta con la corona d'Alloro in testa, la lira al fianco, e l'arco nella mano, fornito l'ultimo quadernario entrato dentro il Prologo, esca il coro in scena, il quale sarà formato di Ninfe, e di Pastori più ò meno secondo la capacita del palco: questi uscendo l'uno appo l'altro mostrino, e nel volto, e ne gesti di temere il rincontro del Fitone; il primo Pastore, come sia uscito la metà del Coro, cioè sei o sette tra Pastori, e Ninfe (che non vorrebbe esser formato, il Coro di manco, che di Sedici, o disciotto persone) volto a' compagni cominci a parlare, e cosi cantando e movendosi arrivi al luogo, ove dee fermarsi; e formato il Coro una mesa luna sù la Scena, gl'altri ò Pastori, o Ninfe seguitino il canto, che tocca loro gesteggiando secondo che ricerca il suggetto: cantando l'Inno *Se la sù trà gl' aurei chiostri* pongano l'un de' ginocchi in terra, volgendo gli occhi al cielo faccendo sembiante d'indirizzare le lor preghiere a Giove; fornito l'Inno levinsi in piedi, e seguitino avvertendo, nel cantare *Ebra di Sangue* d'attristarsi, o rallegrarsi secondo la risposta dell' Ecco, la quale mostrino d'attendere con grande attentione. Dopo l'ultima risposta dell' Ecco apparisca il Fitone dall' una delle strade della scena, e nell' istesso tempo, o poco dopo mostrisi dall' altra parte Apollo con arco in mano, ma grande, il coro alla vista del serpente mostrando spavento canti quasi gridando *Ohime, che veggio*, e in quel medesimo punto ritirinsi i Pastori, e le Ninfe per diverse strade imitando fuga, e timore, senza però volger interamente le spalle al Teatro, o nascondersi del tutto, e visto Apollo cantando, *O Divo, o Nume eterno,* e co'l volto, e co' gesti cerchino d'esprimere l'affetto del pregare; in tanto Apollo muovasi con passi leggiadri, e fieri verso il Fitone vibrando l'arco e recandosi le saette in mano accordando ogni passo, ogni gesto al canto del Coro, avvertisca di scoccar l'arco in quel tempo appunto, che subito vi caschino sù le parole *O benedetto stral* così scoccando il secondo avvertisca medesimamente che sia in tal tempo, ch'il coro seguiti *O glorioso Arciero,* il terzo strale potrà tirare mentre si canta *Vola vola pongente,* al qual colpo mostrando il serpente d'esser gravemente ferito, si fugga per una delle strade, Apollo lo seguiti; e' l Coro affacciandosi alla veduta di quella via e cantando *Spezza l'orrido tergo,* mostri di vederlo morire: fornito il canto ritorni sul palco al suo luogo in meza luna, Apollo anch'esso tornando e passeggiando il campo canti alteramente *Pur giacque estinto al fine,* e partitosi di scena, il coro canti la Cansone in lode d'Apollo movendosi in seguiti à destra, à sinistra, e à dietro, fuggendo però tutta via l'affettatione del ballo, e questo si fatto moto potrà servire in tutti cori: ma perche bene spesso il cantore non è atto a far' quell' assalto ricercandosi per tale effetto destrezza, salti, e maneggiar l'arco con bell' attitudine, cosa più appartenente a huomo schermitore e dansatore insieme, che à buon cantore, e quando pure si ritrovasse in qualcuno attitudine all' uno e l'altro mal potrebbe dopo il combattimento cantare per l'affanno del moto, vestirannosi due da Apollo simili, e quello, che canta esca in vece dell' altro, dopo la morte del Fitone pur con lo stesso arco in mano, o altro simile, e canti, come

s'è detto di sopra: questo cambio riesce così bene, che niuno per assai volte, che ella si sia recitata, s'è mai accorto dell' inganno: chi fa la parte del Fitone concertisi con Apollo, perche la battaglia vada a tempo del canto: il serpente vuole esser grande, e se il Pittore, che lo fa saprà, come hò veduto io, far ch'egli muova l'ale, getti fuoco, fara più bella vista sopra tutto serpeggi posando il portatore di esso le mani in terra, acciò vada su quattro piedi. Nella scena seguente, e nell' altre osservisi ch'i personaggi, che parlano non si confondano con quei del Coro, ma stieno avanti quattro, o cinque passi, più, o meno secondo la grandezza del palco, mantenga il Coro tutta via la forma di mezza luna. Avvertisca quel Pastore che racconta la vittoria d'Apollo a Dafne d'avanzarsi due, o tre passi avanti gli altri, ed imitare co' gesti l'attitudini usate da Apollo nel combatimento. Ma venendo quel Pastore a portare la nuova della trasformazione di Dafne, procurino coloro, che sono su le teste del Coro di ritirarsi tutti su quella parte del palco, dove possano rimirare in viso il Nunzio facendosi alquanto avanti, e sopra tutto mostrino attentione, e pietà nell' ascoltare la dolorosa novella: la parte di questo Nunzio è importantissima ricerca espressiva di parole oltre ad ogn' altra. Qui vorrei poter ritrarre al vivo, come fu cantata dal Sig. Antonio Brandi, altrimenti il Brandino, chiamato pur da quella Serenissima Altezza nell' occasione delle Nozze, senza darne altri avvertimenti per ciò che egli la cantò talmente, ch'io non credo, che si possa desiderar più, la voce, è di contralto esquisitissima, la pronunzia, e la grazia del cantare maravigliosa, ne solo vi fa intendere le parole ma co' gesti, e co' movimenti par che v'imprima nell' animo un non sò che davantaggio. Il Coro seguente, che raggionando tra loro i personaggi piangono la perdita di Dafne è assai agevole a intendere, come proceda; quando cantano insieme il duo *Sparse più non vedren di quel finoro* il raguardarsi in volto l'un l'altro su quelle esclamazioni ha gran forza, così ancora quando cantano tutti *Dove dove e'l bel viso* non poca grazia arreca il muoversi secondo il moto de' Cori, quando uniti insieme replicano *Piangete Ninfe, e con voi pianga Amore.* La scena del pianto d'Apollo, che segue, vuole esser cantata co'l maggiore affetto, che sia possibile, con tutto ciò habbia riguardo il cantore d'accrescerlo, dove maggiormente lo riercano le parole. Quando pronunzia il verso *Faran ghirlanda le tue fronde, e i rami* avvolgasi quel ramuscello d'Alloro sopra il quale si sara lamentato, intorno alla testa incoronandosene; ma perche quì è alquanto di difficultà voglio facilitarvi il modo per far questa azzione con garbo: scelgansi due ramoscelli d'Alloro eguali, il regio sarà più a proposito, non di più lunghezza, che di mezzo braccio, e congiungendoli insieme leghinsi le punte, e con la mano tenga unito i gambi di maniera, che appariscano un solo, nell' atto poi di volersene coronare spiegandoli se ne cinga il capo annodando i gambi insieme, hò voluto scriver questa minuzia, perche è più importante, ch'altri non pensa e ben che paia cosi agevole, non fù però cosi facilmente ritrovata, anzi più volte nel recitarla s'era tralasciata tale azzione come impossibile a farsi bene, ancor che molti ci havessero pensato; percioche il vedere in mano d'Apollo un ramo d'Alloro grande fa brutta vista, oltre che malamente può farsene corona per non essere pieghevole, e'l piccolo non serve. Queste difficultà furono superate da M. Cosimo del Bianco, huomo oltre al suo mestiero diligentissimo, e di grande invenzione per apparati, abiti, e simili cose. Non voglia anche tacere, che dovendo Apollo nel canto de terzetti *Non curi la mia pianta, ò fiamma, ò gielo* recasi la lira al petto (il che debbe fare con bell' attitudine) è necessario far apparire al Teatro, che dalla lira d'Apollo esca melodia più che ordinaria, però pongansi quattro sonatori di viola (abbraccio, o gamba poco rilieva) in una delle strade più vicina, in luogo dove non veduti dal popolo veggano Apollo, e secondo che egli pone l'arco su la lira suonino le tre note scritte,

avvertendo di tirare l'arcate pari, acciò apparisca un'arco solo: Questo inganno non può essere conosciuto, se non per immaginazione da qualche intendente, e reca non poco diletto. Restami solo a dire (per non usurpare le lodi dovute ad altri, e arrichirmi quasi cornacchia dell' altrui penne) che l'aria dell' ottava *Chi da lacci d'Amor vive disciolto*, e quella che canta Apollo vittorioso del Fitone *Pur giacque estinto al fine*, insieme con l'altra cantata pur dal medesimo nell' ultima scena *Un guardo, un guardo appena*, infino *Non chiami mille volte il tuo bel nome* le quali arie lampeggiano tra l'altre mie come stelle. sono composizione d'uno de' nostri principali Accademici, gran protettore della Musica e grande intenditore di esse. Ricevete cortesi Lettori questo mio ragionamento, non come avvertimento di Maestro, che pretenda insegnare altrui (non regna in me si fatta presunzione) ma come fatica di persona, che habbia diligentemente posto l'occhio a ogni minuzia osservata nel recitamento di tal favola; acciò possiate con minor fatica, mercè di questo piccol lume aprirvi il sentiero, e giugnere à quella intera perfezione, che si richiede nella rappresentazione di simili componimenti. E vivete lieti. — *Vorbericht zu Gagliano's Dafne . . . Fir. 1608.*

21. Illmo. e Rev^{mo}. mio Sig^{re}. L'onore che mi ha fatto V. S. Illma. con scoprirmi il desiderio che ella tiene, che per mio gusto e diporto voglia venire per qualche giorno a godere cotesta città, e quello ch' è poi mio interesse et obligo, godere e servire V. S. Illma. (alla quale con questa mia vengo a rassegnarmeli per quello obligatiss^{o}. servitore che già me li dedicai) è stato tanto grande che in un medesimo tempo me ne sono gloriato e contristato, che in ricompensa di ciò la supplico ad appagarsi della mia buona voluntà, e se la presente occasione del parto della Ser^{ma}. Arciduchessa, non mi fusse d'impedimento, rispetto alle musiche solite farsi in tale occasione havrei preso ardire, e per qualche tempo tentato licenza di queste Al^{ze}. per sodisfare al mio desiderio e servire V. S. Illma., e tenga per certo che il non poter ricevere al presente favor segnalato m'è di continuo disgusto e pena; assicurandola che sempre mi troverrà prontissimo a ricevere et eseguire i suoi comandamenti quando ne sarò favorito, con il qual fine facendoli humil^{te}. reverenza le baccio la veste supplican^{te}. a conservarmi nel numero de suoi minimi servitori ed al N. S. D. la prego il colmo d'ogni felicità. Di Fiorenza il dì 19 di Giugno 1610.

Di V. S. Illma. e R^{ma}. Hum^{mo}. Servo Marco da Gagliano.

22. Illmo. e R^{mo}. S^{re}. Pat^{ne}. mio oss^{mo}. Con queste due righe vengo humil^{te}. a far riverenza a V. S. Illma. e dirle anco che con l'occasione della pastorale che s'è fatta in casa questo carnevale mi son servito del cembalo che era in casa di V. S. Illma. quale ho trovato da un cimbalaro molto maltrattato perchè havea cominciato a fare i piroli più grossi per far tenere l'accordio, ma la troppo grossezza ha fatto sfondare il cimbalo, et adesso tien manco l'accordio di prima, lo tengo io in camera conservato al meglio che potrò sin'al ritorno di V. S. Illma. Intanto le ricordo che vogli ordinare, e si facci fare un cimbalo buono in Firenza da M^{ro}. Vincenzo Bolcione che veramente è valent' huomo in questo esercitio, et è quello che ha fatto il cimbalo della S^{ra}. Ipolita [s. Dok. 14] e S^{r}. Cesare che certo è riuscito il meglio cimbalo di Roma perchè ha gran voce e se ci può cantar sopra, e così ha da essere quello de V. S. Illma. alla quale tutti unitamente la S^{ra}. Ipolita il S^{r}. Cesare et io facemo riverenza baciamo le mani e le preghiamo presto felice ritorno. Di Roma alli 2 di Marzo 1611.

Di V. S. Illma. e R^{ma}. Hum^{mo}. Servi^{re}.

Gio. Jacomo Maggio.

23. Illmo. e Rmo. mio Sigre. Conforme a quanto per la sua comanda, gli mando . . . un mio mottetto a 5 fatto per la solennità della Assunta, e gli falsi bordoni manderò per quest' altro ordinario. Ho parlato con Mro. Vincenzio [Bolcione] delli organetti e gl'ò significato la voluntà che tiene circa la grandezza e doppo l'averne discorso e trovato nella sua opinione qualche difficultà, mi son risoluto a farli mettere in carta la minor lunghezza quale giudichi bisogni a far cosa buona e mandarla a V. S. Illma. acciò vegga se li accomoda, quanto che nò è pronto a farli di ogni grandezza, ma volendo meno di quello si è notato non si obbliga a far cosa buona. Ho fatto mettere ancora i prezzi i quali sono molto onesti e giusti; circa la caparra V. S. Illma. ordini quello che le pare. Del castrato non veggo modo che possa esser servita gia che tutti quelli che cantano sono al servizio di questa Altezza. Starò aspettando che comandi quello vuol si faccia con eseguire il tutto con quella diligenza e sollecitudine che conviene a un servire. tanto obligato quanto son io e baciandoli con il core la veste gli prego dal N. S. D. il colmo d'ogni bene. Di Fiorenza il dì 18 d'Agosto 1612.

Di V. S. Illma. e Rma. Oblmo. Servo

Marco da Gagliano.

24. Illmo. e Revmo. mio Sigre. Da l'ultima di V. S. Illma. non mi vien dichiarato se vuole gli organetti con i registri doppi o scempi, talche, per non errare, non ho volsuto dare altro ordine a Mro. Vincenzio [Bolcione], se non che provegga il legname, fin tanto che V. S. Illma. non comandi in che maniera li vuole. Ho havuto la lettera per riscuotere li cinquanta scudi per Mro. Vincenzio, e quando sarà il tempo li riscuoterò. Gli mando i falsi bordoni per tutti i tuoni ecclesiastici, et il mottetto manderò per questo altro ordinario. Del Castrato per quanto potrò vedrò resti servita; fra tanto io le rendo infinite grazie del favore che mi fa a comandarmi e con ogni humiltà gli bacio la veste pregando di continuo il N. S. D. che li conceda il colmo d'ogni bene. Di Fiorenza il dì 1o di Settembre 1612.

Di V. S. Illma. e Rma. Obligmo. Servo Marco da Gagliano.

25. Illmo. e Rmo. mio Sigre. Ho consegnato al procaccio le due musiche, quali per la sua comanda, dandoli conto come li organi sono principiati e non ò dubbio che saranno maravigliosi e non più uditi, già che l'inventione è nuova e non più vista. Del Castrato non li posso dir cosa alcuna, ma però non manco d'affaticarmi acciò V. S. Illma. resti servita, com'è l'obbligo mio, e con tal fine con ogni humiltà li baccio con il core la veste pregando il N. S. D. che li conceda il colmo d'ogni bene. Di Fiorenza il dì 22 di Settembre 1612.

Di V. S. Illma. e Rma. obligmo. servo

Marco da Gagliano.

26. Illmo. e Rmo. Sigr. mio. Nel passare che ha fatto Mesr. Santi[1] [Orlandi] di Fiorenza è andato in bottegha di Mro. Vincenzio [Bolcione], il quale li ha mostrato quello che è preparato per li due organi che fa per V. S. Illma., e lui gli domandò in che tuono li faceva, dicendoli che in Roma si canta ùn tono più basso di quà, però inteso questo ne ò volsuto scrivere a V. S. Illma. acciò comandi come li vuole, e apresso darli conto come si potrebbe aggiungere a ciascheduno organo una spinettina quale non altera la misura già ordinata e si potranno sonare con la medesima tastatura e separatamente, cosa molto bella, la spesa sarà quaranta

[1] Auf seiner Rückreise von Mantua nach Rom. Näheres s. *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1887, S. 359.

scudi. V. S. Illma. comandi et io eseguirò il tutto e baciandoli con il core la veste la prego dal N. S. D. il colmo d'ogni bene. Di Fiorenza il dì 6 di ottobre 1612.
Di V. S. Illma. e R^ma^. Obl^mo^. Servo

Marco da Gagliano.

27. Illmo. e R^mo^. S^r^. mio. In Pistoia si ritrova un Castrato di anni quindici in circa, quale canta le note sicure con buona disposizione di voce, ed è figliolo di persona nobile, ma non molto comoda, però credo che sarebbe facile a V. S. Illma. averlo quando li piacesse il suggetto, et io mi offero servirla in ciò, se li piacerà comandarmi. Li organi sono a buon termine e presto saranno finiti, resta a tirarli a fine, che V. S. Illma. ordini che M^ro^. Vincenzio [Bolcione] abbia della moneta, che essendo povero e con molta famiglia non può lavorare senza danari. et io me li ricordo oblig^mo^. servitore e con ogni humiltà gli bacio la veste pregando il N. S. D. che li conceda il colmo d'ogni bene. Di Fiorenza il dì 1° di Dicembre 1612.
Di V. S. Illma. e R^ma^. Obl^mo^. Servo

Marco da Gagliano.

28. Ser^mo^. Sig^r^. mio. Se dall' A. V. S^ma^. non mi fusse dato animo con le molte gratie e favori che di continuo ho ricevuto, certo che non avrei ardire d'inviarli li due presenti mottetti et insieme suplicarla (volendo stamparli con alcuni altri) mi voglia far gratia di due de suoi, assicurandomi, che per ciò l'opera diverrà di molto pregio, et io restando un infinito obligo all' A. V. S^ma^. con ogni humiltà me li ricordo oblig^mo^. servo, baciandoli con il core la veste, con pregare di continuo il S. N. D. che li conceda lunga e felice vita. Di Fiorenza il dì 21 d'ottobre 1618.
Di V. A. S^ma^. Hum^mo^. Servo Marco da Gagliano.

29. Ser^mo^. mio Sig^re^. Conforme a che V. A. S^ma^. mi comandò in Fiorenza gli mando due mottetti in diverso stile si come vedrà, e perchè sono risoluto mandarne alla stampa un numero, supplico l'A. V. S^ma^. a volermi far gratia di due de suoi conforme a che altra volta mi diede intenzione, che se ciò non fusse non avrei tanto ardire, se li piacerà farmi tal grazia potrà comandare al S^r^. [Alessandro] Giuizzani[1] o altro che li piacerà che me ne mandi copia, et io gliene resterò con perpetuo obligo, ricordandomi per quello hum^mo^. et oblig^mo^. servo qual le sono, con che hum^te^. gli bacio con il core la veste pregando sempre Dio che gli conceda lunga e felice vita. Di Fiorenza il dì 12 di novembre 1619.
Di V. A. S^ma^. Hum^mo^. Servo

Marco da Gagliano.

30. Invio a V. A. S^ma^. per il presente procaccio, due atti del Medoro, l'altro non ho havuto tempo di scriverlo, ma con prima occasione lo manderò. È parso all'autore di variare i corì per rappresentarla, stimando che l'opera potesse riuscire troppo grave, e perciò ha mescolato il ridicolo, si come V. A. sentirà ... Di Fiorenza il dì 31 di gennaio 1622.
Di V. A. S^ma^. Hum^mo^. Servo Marco da Gagliano.

31. ... Mando a V. A. S^ma^. il restante del Medoro e con tal occasione mi ricordo hum^mo^. e oblig^mo^. servo alla sua S^ma^. Casa ... Di Fiorenza il dì 7 di febbraio 1622.
Di V. A. S^ma^. Hum^mo^. Servo Marco da Gagliano.

---

[1] Alessandro Guivizzani (Ghivizani), Gemahl der Settimia Caccini. Vergl. *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1887, S. 369 u. 389.

32. A' benigni Lettori. Con l'occasione del publicare la presente opera mi son risoluto, Lettori benignissimi, di liberarmi d'una fastidiosissima noia, manifestando le mie raggioni contro d'alcuni, che, come forse vi sarà pervenuto all'orecchie, da molto tempo in quà si son mossi a vilipender l'opere mie, e mormorarne scopertamente. E benche per parere d'alcuni, io dovessi prima che ora risolvermi à cosi fatta dimostrazione, con tutto ciò me ne son voluto astenere, avendo sempre stimato, che chiunque senza animosità avrà sentita la causa mia, non abbia avuto bisogno d'alcuna giustificazione per la mia parte; sperando nel medesimo tempo, si come spesso in somiglianti casi suole avvenire, che per la sua leggerezza dovesse tosto suanir del tutto cotal romore. Ma avendo veduto oramai esser la cosa, fuor del mio credere, scorsa tant'oltre, che la mia reputazione correva qualche risico di patirne, non mi son potuto più contenere, di non movermi a difendere essa reputasion mia, come quella che dee stimarsi al par della vita propria, ed è la piu cara cosa che faccia graditi gli huomini nel cospetto del mondo. Imperò son costretto à pregar tutti quelli, che vorranno onorarmi di trattenersi con queste musiche, à dare una scarsa à questa breve scrittura, dove se io non m'inganno potran vedere, quanto fuor del diritto sia trasportata la volontà di coloro ne' quali prevaglia la passione, ed insieme potran restare appagati, se con raggione hò sofferte sin'ora, come di poca stima, l'accuse date mi.

Quando dunque fin l'anno 1617 io diedi alle Stampe il mio Sesto libro de'Madrigali à cinque Voci, Muzio Effrem Musico, oggi stipendiato di queste Serenissime Altezze, per quanto mi fù poi riferito, dovette biasimarli assai largamente, e notare in essi diversi errori: E perche maggiormente si discuoprisse l'animo suo verso di me, ne formò una piena scrittura, che fù di non poco gusto ad alcuni che non amavan troppo le cose mie. Questa scrittura fù subito fatta vedere in diversi luoghi, tanto frà professori di Musica, che frà vari Gentiluomini della Città, e come che pochissimi sieno quelli che altro voglin saper di quest'arte che la pratica del cantare, pochissimi erano anche quelli che potesser ben giudicare se rettamente, o fuor di ragione avesse trattato l'Effrem in questa maniera. Perciò trovarono i miei avversari aperto campo di poter aggrandire, di lodare d'esagerare, d'inalzare fino alle stelle, come cosa divina e non più sentita nel mondo, il valore, e l'esquisitezza di Musio Effrem, opprimendo all'incontro se da me nulla mai fosse uscito di buono, ma sol predicando à tutta lor possa la mia ignoranza, e i difetti miei. Fui in processo di tempo fatto avvisato di trattamento così odioso, e particolarmente di questa scrittura. Ond'io fortemente disgustato, e sdegnato, più del modo co'l quale ell'era portata, che del fatto stesso, mi messi con ogni diligenza a cercar di vederla. E facendo ragione, che si come io ero certo che coloro, che cosi trattavan di me, come poco miei amici, in altre occasioni s'eran lasciati trasportare, a scuoprirmisi contro, così potesse essere che anche tale scrittura serbasse il costume medesimo, ebbi gran confidenza che avendola nelle mani, mi fosse per riuscir molto agevole di discolparmi di quanto per essa intorno all'opere mie fosse stato creduto sinistramente. Ma vano mi riuscì cotal desiderio, ne per preghiera, diligenza, ò artificio che io ci usassi da me medesimo, e c'habbia fatto usare da amici miei, mi è potuto mai venir fatto l'averne copia, anzi costor che l'avevano nelle mani scoperto ch'ebbero la mia voglia, ristrinsero vie maggiormente il mostrarla, e particolarmente in quei luoghi dove si ritrovassero miei confidenti che fosser loro a sospetto di dover farmi parte del contenuto. Per la qual cosa di gran vantaggio mi s'augumentò la credenza, che vane, e di niun momento potessero esser quelle censure, ma solamente prodotte dal desiderio di seminar concetto, od a ragione, o à torto ch'io sapessi poco. Impercioche qual proposito sarebbe stato questo di Muzio Effrem e de'suoi seguaci, l'havere scoperto nelle mie musiche

errori veri e manifesti, e fondati sù le buone regole, e poi volere con tanta severità tenermegli ascosi? Quanto meglio avrebbon eglino conseguito lo intento loro di chiarirmi poco intendente dell'arte mia se m'avessero squadernato su'l viso una gran mano d'errori, da'quali, volendo difendermi, io fossi forzato a difendere il falso, ò credere umile, ed inchinarmi alla lor tanto esaltata, e aggrandita intelligenza? Mosso dunque da tal ragione, io mi persistetti nell'opinion mia, si come io son di presente, che Muzio si vantaggiasse fuor del dovere, e i suoi aderenti intraprendesser, per atterrarmi, matiera tale, che quando si vedesse, e s'esaminasse, non fosse lor per reggere tra le mani. E nel vero, ricercando più adentro l'origine di questa scrittura, come non è egli ancor versimile, che uno come è Muzio Effrem, che per quel che s'è visto, non s'è mai cimentato a compor troppe cose, e che non hà mai avuto animo di far veder per le stampe se non un sol Madrigale, come non è egli verisimile dico, che si possa essere grandemente ingannato nel giudicare delle mie compositioni, e non ben sicuro della verità dell'oppinion sua, habbia cercato per tutti versi ch'io non la vedessi mai, temendo forse che io discuoprissi le sue fallacie, e ne potessi render buon conto? La Musica è una di quelle arti che non fà gli uomini eminenti senza l'operazione, e si come non sarà mai stimato un gran Medico senza l'esperienza, e la pratica di aver medicato e guarito moltissimi infermi, cosi non dee stimarsi gran musico chi con molti componimenti e perfetti non ha dato saggio di sè per le scuole degl'intendenti. Nell'operare s'incontron tali difficultà che non s'immaginaron giamai, e tal cosa si stima talor perfetta, che praticata poi non val nulla, si come interviene anche spesso per lo contrario. Interviene ancora che tal volta l'uscir di regola cresce non poca bellezza all'opera si come mi vien detto esserne molti esempi in architetture eccellenti, e nelle musiche di quei grand'homini che noi più stimiamo, son frequentissimi; le quali sregolate bellezze, a chi non s'avanza troppo oltre nell'esperienza, posson esser tenute grossissime inavertenze, ed errori da principianti. Potendo dunque l'Effrem come non ben pratico nel comporre, benche per altro fosse esquisito, essersi in questi, e altri somiglianti particolari agevolmente ingannato, ho sempre tenuto, e con tutte l'altre raggioni tuttavia tengo come ho già detto, che senza alcun fondamento fosse formata questa Scrittura contro di me, e si come io la tenni per cosa vana, credetti sicuramente che da se stessa dovesse tosto suanire, e fornir seco tante mormorazioni. Ma poiche trovandomi ingannato nel mio parere, in cambio d'indebolirsi l'ho vedute tuttavia prender forza, e non solamente essersi contentati questi miei avversarij d'empierne Firenze sola, ma averle fatte uscir fuori per molti luoghi d'Italia; Nè quai luoghi pervenendo non la scrittura, ma la novella di essa molto indistinta e confusa, non è mancato d'apprendersi in alcuno qualche dubbiezza de' fatti miei. Il perche non potendo più soffrire, costretto à difendere la reputazion mia, l'onor mio, le fatiche mie, dopo tanto tacere, dopo comportar tanto, mi vengo a risentire con questa scrittura. E mi son risoluto con tanto maggior animo, in quanto che per avanti, io mi fidavo solamente sù le probabili cognetture, nel che poteva forse toccare, a me lo ingannarsi, e ora da qualche tempo in qua, ho saputo per certo modo alcuni particolari di esse censure, de' quali, se cosi sono com'è detto, confermandomi più sempre nell'opinion mia, non ho da temere. Fò dunque sapere a tutti quelli, che circa tal fatto sentisser contro di me, e a Muzio Effrem in particolare, ch'io non ho fatto sin ora risentimento di questa scrittura perche io non l'ho veduta, e non l'ho stimata, e non la stimerò mai fino à tanto che io non la veggo, e vedutala credo d'aver à esser del medesimo umore. Però s'ei vuol che io la stimi, s'ei crede d'avermi convinto con le sue ragioni, e di farmi stimare per l'avvenire, qual egli ha procurato di far ch'io sia stimato fin ora, publichi la sua scrittura, faccia in modo ch'io la possa

vedere, ch'altrimenti, contenendosi in questa maniera, la ragione è contro di lui, e s'io non m'inganno, scopertasi per questa mia dichiarazione la realtà del fatto, io presumo di rimaner discolpato appieno, e d'aver rivoltatoli addosso qualunque mala apprensione ch'avesser di me divulgata le sue parole, o de suoi seguaci. — *Gagliano's Brief im Bassus Generalis Sacrarum Cantionum ... Liber secundus. Venetiis, 1622.*

33. Molto Reverendo M. Marco da Gagliano. Se la servitù dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Principe di Venosa per lo spatio di venti due anni, accompagnata dal favore fattomi dall' Altezza Serenissima di Mantova d'avermi honorato del carico di Maestro di Cappella della sua Serenissima Camera, et ultimamente l'esser' io stato favorito dall' Altezze Serenissime di Toscana d'esser' arrolato nel numero de suoi valorosi Musici non vi hanno ò Messer Marco mosso à credere ch'io sia Musico, vi moveranno senz'altro questi à piè notati errori, che da giovani desiderosi d'apprendere da me le vere regole del Contrapunto, ne' vostri Madrigali sono stati ritrovati e da me approvati, mossi da giusto sdegno preso contro di voi, perche palesemente laceravi il Quinto e Sesto Libro de' Madrigali di detto Eccellentissimo Signor Principe tanto celebrato et ammirato, e che me non tenevi per Musico; dei quali errori, se in questa vostra lettera dite che si formasse Scrittura, e se ne desse copia non solo alla Città di Fiorenza, ma à tutta Italia ancora come voi solo, che in quel tempo vi morivi di voglia d'haverla, non ve la potessi cavare? E perche non soggiugnete, che essendovi offerta da un Gentil'huomo e Cavaliere amico comune con molti Madrigali, Mottetti, Messe, & altre mie fatiche con la sua casa insieme, mentre di ciò seco grandemente vi dolevi, affine che venendo meco à virtuoso cimento, vi liberasti da queste censure non volesti accettarla? Questo non potete negare, si perche è noto à tutta la Città, si perche mi vien detto che sete persona di buona conscienza. Mi ricordo bene, perche non hò del tutto perduta la memoria, che alcuni mesi doppo tale offerta l'andavi cercando con grandissima ansietà; ma questo fù, e sia detto con vostra pace, all' hora che à vostri preghi fù comandato con grandissimo rigore da chi poteva, che ne meno si mostrasse, non che se ne dasse copia. Mà se deve chiamarsi vero Musico colui, che con molti e perfetti componimenti (per servirmi delle vostre parole) hà dato di se buon saggio, come dunque per l'opere vostre, molte in vero, ma imperfette per essere piene d'errori ardite attribuirvi il nome di Musico, e per le mie benche di minor quantità, ma perfette e buone, volete ch'io ne sia del tutto indegno? Bisogna darsi ad intendere Messer Marco da Gagliano che val più un buon Madrigale che cento Madrigalesse: Non consiste l'esser' eccellente nella Medicina nell' aver quantità d'Infermi e per l'ignoranza e male cura storpiarli ò farli morire, ma nel sapere bene applicare i rimedii e con essi ridurli alla pristina sanità, il che non si può fare con la sola Pratica e senza la Teorica perche la sola Pratica spesse volte è caggione che si faccino gravissimi errori, si come è intervenuto à voi che sete alquanto Pratico e niente Teorico. Non escono similmente delle Regole e misure i buoni Architettori, e però nell'opere loro, non troverete mai capricci, quali voi chiamate sregolate bellezze: Guardate messer Marco che non vi sia stato dato ad intendere, come à poco esperto in tale professione, che sia inventione di buone Architetto quella, che è di semplice Muratore. Orsù fate capitale di questo mio avvertimento, acciò non incorriate di nuovo in cosi fatti mancamenti, e camminate per l'avvenire per la strada commune delle Regole, e crediatemi che farete assai se per quella non inciamperete; e non vi curate di mettere alla stampa, perche l'opere vostre (come ognuno da questo Spartito può giudicare) meritano più tosto di star sepolte nelle

tenebre che di goder la luce. E perche conoschiate che queste Censure non sono cose vane, e che siano per mancarvi fra le mani, le stampo à vostra riquisitione, e prima harei sodisfatto al vostro desiderio in questa maniera, se prima me l'havessi accennato, Quali manterrò à voi & à vostri segnaci in eterno che sono vere e reali, e in mia assenza suppliranno per me i miei adherenti, quali ancora con la scorta delle buone regole vi faranno conoscere quanto siate traviato dal dritto sentiero, e vi indirizzerano con i loro ammaestramenti alla perfettione. Spero, che subito che l'harete bene esaminate muterete pensiero, e non sarete del medesimo humore come troppo arrogantemente vi vantate. E con esse ancora stampo questo mio Madrigale, acciò studiandolo possiate venire in cognitione, quali siano le regolate bellezze, e imparare la tela, l'intrecciatura, e il buon uso delle corde forastiere: così facendo vi chiarirete esser io più meritevole del nome di vero Musico, che non è la Reverenza Vostra, alla quale il N. S. conceda per l'avvenire maggior profitto nella Musica che non ha fatto per il passato. Vivete felice. Mutio Effrem. — *Aus Effrem's Censure . . . sopra il Sesto Libro de Madrigali di Mr. Marco da Gagliano . . . Venetia, 1623.*

Christoph Albert Sinn,

der Verfasser der »Temperatura practica«.

Von

Eduard Jacobs.

Die Familie Sinn ist in Wernigerode seit dem Beginn des dreißigjährigen Kriegs ansässig[1]. In mehreren aufeinanderfolgenden Geschlechtern betrieben sie bis zum Ausgang des siebenzehnten Jahrhunderts das Gerberhandwerk, saßen in der Oberpfarrgemeinde und hatten eine Gerberei und Lohmühle auf der Heide[2]. In den ersten fünfzig Jahren hören wir nichts besonderes von ihnen, dann aber ward Hans Sinn, der dem am 26. Januar 1624 mit Bertold Krümlings Tochter Magdalena verheiratheten Kurt S. am 24. Mai 1627 geboren war[3], in traurigster Weise durch Ehebruch und Unzucht[4] berufen. Die Acten hierüber gewähren ein dunkles Sittengemälde von der Verwilderung nach dem großen deutschen Kriege[5]. Am 1. Oktober 1673 erklärt als Kläger der Gerichtsanwalt Graf Ernsts zu Stolberg (Heinrich Kühne): es sei zu besorgen, daß über diese ganze Grafschaft dieser gräulichen Schandthaten halber eine harte Strafe ergehen möchte und kein Wunder wäre, wenn der Heiligste dieserwegen harte Plagen über die drei Hauptstände schickte[6]. Am 27. Februar 1674 wurde er seiner Laster und Unthaten wegen auf öffentlich gehegtem Halsgericht zum Tode verurtheilt. Die Hinrichtung durch den Strang wurde in Tödtung durch das Schwert gemildert. Von dem Kaplan Jeremias Schütze und M. Barth. Posewitz zur Richtstätte beim S. Jürgenhofe, wo er auch bestattet wurde, geleitet, erlitt er die Strafe seiner Verbrechen, nachdem er noch vorher über Johann Westphal, als der besonderer Bezichtigungen wegen die Ursache seines Todes wäre, Wehe gerufen hatte, im 47. Lebensjahre[7].

Nicht oft mag es geschehen, daß sich in verhältnißmäßig kurzer Zeit eine so tief gesunkene Familie aus größter Schmach und Erniedrigung derartig hob, wie es bei den Sinn der Fall war, die wir seit dem zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts mit den achtbarsten Familien Wernigerodes, den Delius, Runde, Bodinus in enger Verbindung und die Enkel des Gerichteten mit den Enkeln dessen verschwägert sehen, der den Verbrecher zur Richtstatt begleitete — des Kaplans oder Diakonus Schütze.

Von vier ehelich gezeugten Kindern hinterließ Hans Sinn einen Sohn Christoph, der am 31. December — Sonntag vor Neujahr — 1654 getauft[8], vom Herbst 1661 bis Herbst 1670 die Lateinschule seiner Vaterstadt besuchte. In dieser Zeit stieg er von der vierten bis zur zweiten Klasse, um dann der Schule zu entlaufen[9]. Für höhere geistliche Bildung unempfänglich, wurde er, wie seine Vorfahren es gewesen waren, Lohgerber. Es war gewiß eine besondere Fügung, wenn diesem unter der Schmach seines Vaters leidenden jungen Handwerksmann, von dem sich die Töchter angesehener Bürger fern halten mochten, das Kind eines ländlichen Pfarrhauses die Hand reichte. Am 8. August 1679 führte Christoph Sinn Anna Magdalena, die Tochter des Pastors Schlüter in Söhle oder Söhlde bei Hildesheim, Amt Marienburg, heim[10], und mit dieser schien der Segen in das gesunkene Haus einzukehren. Statt in Sinnlichkeit zu versinken und der Schule zu entlaufen, offenbarten die Kinder ein reges geistiges Streben, kamen zu Amt und Stellung, ja einer von ihnen, wahrscheinlich der erstgeborene, erwarb sich in der Geschichte der Tonkunst einen ehrenvollen Namen. Der im Jahre 1683 geborene Sohn Heinrich Julius erhielt eine akademische Bildung und starb am 8. März 1722 als Informator am wernigerödischen Waisenhause[11]. Georg Christoph, 1691 geboren, im Jahre 1721 mit einer Tochter des Pastors Bodinus in Silstedt und nach deren Tode mit Elisabeth Susanne Runde vermählt, war von 1720—1729 Conrector an der Lateinschule seiner Vaterstadt, dann Pastor zu Wasserleben (bis 1731 an der Seite des alten P. Jak. Schmidt), als welcher er 1733 starb[12]. Sein im Jahre 1725 geborener Sohn zweiter Ehe Johann Heinrich verstarb am 11. Mai 1797 als gräflicher Forstamtsassessor zu Wernigerode[13].

Offenbar der Unvollständigkeit des Kirchenbuchs wegen[14] vermögen wir die Geburtszeit Christoph Albert Sinns, jedenfalls des ältesten Sohnes, nicht genau anzugeben. Da er aber zu Michaelis 1691 in Obertertia der wernigerödischen Lateinschule sitzt, so dürfte er den im August 1679 vermählten Eltern zwischen 1680 bis 1682 geschenkt sein. Als Sohn des Gerbers Christoph und der Anna

Magdalena Schlüter erweist er sich nicht nur durch seinen Rufnamen und seine Bestimmung für die Gerberei, sondern noch bestimmter dadurch, daß wir in den beiden Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts neben der Witwe Sinn, Anna Magdalene Schlüters, nur drei Brüder Sinn kennen lernen[15].

Wie bereits erwähnt wurde, saß Christoph Albert S. zu Michaelis 1691 in der wernigerödischen Oberschule[16]. Vom Herbst 1695 bis zum Frühjahr 1698 finden wir ihn in II[a]. Da er im August des letzteren Jahres ausblieb, ohne sich bei seinen Lehrern dankend zu verabschieden, so waren dieselben offenbar mit ihm unzufrieden[17]. Aber sie hatten sich in dem strebsamen Jünglinge geirrt. Während nämlich der jüngere Heinrich Julius, der noch mit ihm in Secunda gesessen, im Herbst 1699 zu seiner weiteren Ausbildung nach Hildesheim gehen durfte, sollte Christoph Albert, als der älteste, das Geschäft des Vaters fortsetzen und Gerber werden. Hatte der Vater es doch auch nur bis Secunda auf der Schule ausgehalten. So mußte denn auch der älteste Sohn von der Schule zum Handwerk übergehen und über vier Jahre in der Gerberei arbeiten. Darnach aber trieb ihn die Liebe zur Mathematik und zur Wissenschaft wieder zum Studium zurück. Am 18. November 1702 besuchte er nochmals die Oberschule und wurde in Prima aufgenommen[18]. Daß dieser für ihn so wünschenswerthe Wechsel dadurch ermöglicht wurde, daß nach des Vaters Ableben die Mutter ihres Sohnes ernstes Streben erkannte und förderte, ist sehr wahrscheinlich[19]. Jedenfalls überlebte letztere den Vater lange, wie es scheint bis 1729[20].

Nur etwas über ein halbes Jahr hatte Christoph Albert aufs neue die wernigerödische Lateinschule besucht, als er seine Vaterstadt verließ und sich im Mai 1703 nach Clausthal begab[21]. Da wir später in ihm einen Mathematiker und Feldmesser kennen lernen, so ist es leicht ersichtlich, weshalb er sich nach der Hauptstadt des harzischen Bergwerkswesens begab, wo die mathematisch-technische Kunst und Wissenschaft eifrig gepflegt wurde. Da wir auch im Jahre 1716 gelegentlich zwei wernigerödische Herren Sinn beim Bergwerk beschäftigt[22] und um dieselbe Zeit unsern Albert Christoph bei dem literarisch namhaften Generalsuperintendenten Caspar Calvoer in Clausthal wohl gekannt und geachtet sehen, so dürfte der strebsame junge Mann, und zeitweise auch ein Bruder, sich nicht so ganz vorübergehend und wohl zu verschiedenen Zeiten in der genannten Bergstadt aufgehalten haben.

Dennoch haben wir ihn bis zum Jahre 1716 zumeist in seiner Vaterstadt Wernigerode zu suchen. Seit 1706 bereits meinen wir ihm hier wieder zu begegnen[23], und daß er schon vor 1709 in der

Oberpfarrgemeinde wohnte und sich von da ab noch heimischer machte, ersehen wir daraus, daß er sich zu dieser Zeit einen neuen Kirchenstand auf der hohen neuen Prieche kauft und den bisher unten innegehabten der Kirche überläßt[24]. Am 28. November 1713 verheirathete er sich zu S. Silvestri mit der Frau — also Witwe — Dorothea Katharina Dornstorf[25]. Am Himmelfahrtstage des nächsten Jahres — 10. Mai — nimmt er dort mit ihr das heil. Abendmahl[26]. Wir bemerken, daß er bei dem ihm nahestehenden Dr. Neuß, nicht beim Kaplan oder Diakonus, zur Beichte und zum Abendmahl zu gehen liebt. Die Betheiligung am Altarsakrament zu S. Silvestri scheint Christoph Albert wenigstens zeitweise noch bis 1721 in Wernigerode anwesend zu erweisen[27]. Seines Verkehrs mit dem am im Jahre 1716 verstorbenen Superintendenten Neuß werden wir noch zu gedenken haben.

Daß Sinn nicht ununterbrochen in Wernigerode, überhaupt nicht dauernd an einem Ort lebte, erklärt sich hinreichend aus seinem amtlichen Berufe. In seinem gleich zu besprechenden, bei dem gräflichen Buchdrucker M. A. Struck in Wernigerode gedruckten Buche, dessen Vorrede vom 16. December 1717 getagzeichnet ist, nennt er sich »Hoch-Fürstlich Braunschweig-Lüneburgischen in dem Fürstenthum Blankenburg, wie auch Hochgräflich Stolbergischen bestellten Geometer!« In Blankenburg[28] und im Braunschweigischen vermochten wir nichts über diesen Feldmesser zu erfahren[29]. Zu bemerken ist nur, daß zu Blankenburg bereits 1729 ein Feldmesser des Namens Fleck in amtlicher herzoglich-braunschweigischer Bestallung war[30]. Gestorben ist Sinn offenbar in Wernigerode nicht; wenigstens war in keiner wernigerödischen Kirche eine Nachricht darüber zu finden.

Nach diesen leider nur dürftigen Mittheilungen über Sinns Leben und Bildungsgang versuchen wir nun sein wissenschaftliches Streben und seine Leistung auf dem Gebiete der Tonkunst zu kennzeichnen. Wir müssen zu diesem Zwecke auf den musikgeschichtlichen Standpunkt zu damaliger Zeit im Allgemeinen und zu Wernigerode im Besonderen einen kurzen Blick werfen. Daß die Grafschaft hier für sich zu nennen ist, liegt besonders an der Person und Wirksamkeit des Liederdichters und Sängers, des Superintendenten Dr. Neuß, der — geb. 1654 — von 1696 an bis zu seinem am 30. Sept. 1716 erfolgten Ableben Superintendent zu Wernigerode war. Um den Kirchengesang zu heben, ließ er sich noch im fünfzigsten Lebensjahre von dem wolfenbüttler Kantor Bokemeyer Unterricht im Generalbaß ertheilen, versah 134 von ihm gedichtete Lieder mit meist eigenen Melodien und brachte es durch fleißiges Üben

und Bemühen dahin, daß Wernigerode durch seinen schönen mehrstimmigen Kirchengesang der ganzen Umgegend vorleuchtete[31]. Allerdings war Wernigerode damals noch mit mehr kirchlich-musikalischen Hülfsmitteln versehen. So besoldete die Oberpfarrkirche regelmäßig außer dem Kantor, Organisten, Küster und der Kurrende mit ihrem Vorsänger auch noch vier Musikanten[32].

Mochte sich aber auch die kleine Harzstadt durch die musikalischen Gaben und Bestrebungen ihres obersten Geistlichen vor manchen Orten auszeichnen, so war doch das Ende des 17. und der Anfang des 18. Jahrhunderts — die Entwickelungs- und Jugendzeit eines Händel und Bach — eine Periode hochbedeutsamen Strebens und Schaffens in der ausübenden wie auch besonders der theoretischen Tonkunst, auch der Vervollkommnung der wichtigsten musikalischen Instrumente, des Klaviers und der Orgel. Und hierbei war nun wieder besonders wichtig die Einsicht in das richtige Verhältniß der Töne zueinander und der Stimmung oder Temperatur der Instrumente auf Grund der gewonnenen Einsicht und Berechnung. In diese Bestrebungen griff Neuß und besonders Sinn erfolgreich ein.

Das Problem der richtigen musikalischen Temperatur beschäftigte zu jener Zeit, als Deutsche, Franzosen und Italiener sich um die Verbesserung und Vervollkommnung des hiervon so sehr abhängigen Klaviers bemühten, gleichzeitig viele Köpfe. So erschien, um nur in der Nähe zu bleiben, 1706 zu Jena eine »beste und leichteste Temperatura des Monochordi«[33] von Joh. Georg Neidhardt, von Mattheson eine »Organisten-Probe in der Vorbereitung«; vor allen aber war der Landsmann von Neuß und Sinn Andreas Werckmeister, geb. 1645 zu Bennekenstein auf dem Harze, 1664 Organist zu Hasselfelde, 1674 Organist und Stadtschreiber zu Elbingerode, 1675 Hoforganist in Quedlinburg, 1696 Organist zu S. Martini in Halberstadt, wo er am 26. Oktober 1706 starb, in dieser Richtung thätig. Er veröffentlichte 1691 eine »Musikalische Temperatur oder mathemat. Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Klavier wohl temperirt stimmen könne«, eine Schrift, die Neuß und dessen Freunde Meyer gewidmet ist. Es folgte dann eine mit einer Vorrede von Neuß versehene Schrift von »Der Edlen Music-Kunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch«, endlich 1702 eine »Harmonologia Musica«, worin er mit den Worten des Holsteiners Marcus Meibom sagt: Musica est ars aeternis naturae legibus adstricta, quam qui callebat, doctus idem et fortis habebatur«. »Zu dieser Erkenntniß«, sagt er weiter, »ist nun die Mathesis der Schlüs-

sel«[34]. Zu den vielen, die diesem Werke hohe Achtung zollten, gehörte auch der berühmte lübecker Organist und Freund Werckmeisters Dietrich Buxtehude. Nicht weniger gehörte dazu unser Sinn, dessen Bemühen und Erfindung unmittelbar an das Werk dieses »berühmten Musicus Theoretico-Practicus«[35] anknüpft, das er zu ergänzen und zu verbessern suchte. Die Schrift, in welcher er seine Beobachtungen niedergelegt hat, führt den umständlichen Titel: Die | Aus Mathematischen Gründen richtig gestellte | Musikalische | TEMPERATURA | PRACTICA | Das ist: | Grundrichtige Vergleichung | Der | Zwölff SEMITONORUM | In der OCTAVE, | Wie dieselbe nach Anweisung der Arithmetic und Geometrie ad Praxin, | Fürnemlich in die Orgel-Werke, | können gebracht werden, | Nebst denen dazu gehörigen Figuren, | Gründlich und deutlich vorgestellet | Von CHRISTOPHORO ALBERTO Sinn | u. s. f.

Das Buch, wie schon erwähnt, bei M. A. Struck in Wernigerode gedruckt, enthält, außer einer Vorrede von sechs Bogen 136 Quartseiten Text. Die am 16. December 1717 aus Clausthal getagzeichnete[36] Vorrede rührt von dem bekannten literarisch sehr thätigen, auch musikkundigen Generalsuperintendenten Caspar Calvoer in Clausthal her, der selbst bei Einweihung der neuen Orgel in Zellerfeld eine Abhandlung über die Tonkunst geschrieben hat. In der Vorrede zu Sinns Schrift handelt Calvoer, besonders im Anschluß an des Pythagoras Lehre von der Harmonie der Sphären, von der Herrlichkeit der Musik und von dem Verhältniß der Töne zu einander nach Maß und Zahl. Aber, fährt er dann fort[37], so schön und löblich das Bemühen des griechischen Weisen war, es komme bei dem von ihm gefundenen Verhältniß der Töne hauptsächlich aufs Gehör an. Wer habe, wenn er ein Klavier stimmen oder gar bauen wolle, ein so helles Ohr und Verstand, um bei der Stimmung und beim Bau eines Klaviers oder einer Orgel die pythagoreischen Verhältnisse der Tonintervalle so genau zu unterscheiden? Hierzu diente zunächst das von den Arabern erfundene Monochord. Aber diese Erfindung genügte noch nicht; man hat daher dieses Hülfswerkzeug durch Zahl und Maß genauer zu bestimmen und einzurichten versucht. »Und hierunter«, sagt er weiter, »hat unser Herr Sinn, als auctor der musikalischen temperaturae practicae, ein ‚Sinnreiches' Meisterstück erwiesen, indem er seiner beiwohnenden mathematischen Wissenschaft nach die auf dem gewöhnlichen Klavier durcheinander liegenden tonos und semitonia in eine ordentliche lineam gebracht, dieselbe in zwölf Proportionaltheile als zwölf semitonia mittelst mühsamer Suchung der mediorum proportionalium und radicum eingetheilet, und also das monochordum in eine sichere

Richtigkeit gesetzet«. Er habe dann auch genaue Anweisung gegeben, wie man mit der Temperatur, Stimmung und Einrichtung eines Orgel- und Pfeifenwerks gründlich und behutsam umgehen müsse.

In drei Theile getheilt giebt Sinns Schrift zuerst eine kurze Anweisung zur Rechenkunst, dem gemeinen, Dezimal- und logarithmischen Rechnen, dann einen kurzen Unterricht in der Geometrie, soweit sie für den vorliegenden Zweck in Betracht kommt. Im dritten Theile handelt er von der Erfindung der Intervalle auf dem Monochord, deren Eintheilung nach Pythagoras und späterer Verbesserung. Es habe nämlich bei höherer Entwickelung der Tonkunst die alte Eintheilung und Berechnung der Tonzwischenräume nicht mehr angehen wollen und man habe behufs der Verbesserung des Zusammenklangs von den alten terminis überall — außer bei der Oktave — nach oben oder unten hin etwas ab- oder zuthun müssen. Auf diese Weise habe der berühmte Praetorius es schon so weit gebracht, daß man die Orgelwerke in eine leidliche Stimmung bringen konnte. Jetzt, zu seiner Zeit, »da die Musik fast den höchsten Gipfel erstiegen«, wolle aber auch diese Temperatur nicht mehr ausreichen und es müßten, damit die Harmonie annehmlich und gefällig sei, die Intervalle in entsprechender Weise in Richtigkeit gebracht werden[37]. Hierbei rühmt er nun das Verdienst seines verstorbenen Landsmanns, des Organisten Werckmeister, der als Meister der lehrhaften und ausübenden Tonkunst mit großer Mühe und Fleiß es dahin brachte, daß man nun nach Belieben aus allen halben und ganzen Tönen spielen könne, so daß es dem Ohr »ganz erträglich falle«[38].

Die Werckmeistersche Verbesserung erwies sich von grossem Nutzen: der berühmte Orgelbauer Christoph Kuntze zu Halberstadt[39] führte nach diesen Grundsätzen einige bedeutende Orgelwerke aus und Werckmeister hat, nach Sinns sehr anerkennendem Urtheil, sich durch seine Bemühungen ein unsterbliches Verdienst erworben. »Weil aber derselbe von denen alten muscicalischen terminis... nicht abstehen wollen, so ist wol kein Zweifell, daß er auch durch diese noch in einigen gefehlet.« Er sei jedoch durch seinen unermüdeten Fleiß den wahren Proportionalpunkten zum Theil gar nahe gekommen.

Da nun, sagt Sinn, unser Hauptzweck dahin gehet, die kleinen und geringen Fehler völlig aufzuheben, — so zeigt er nun, wie man die zwölf Tonintervalle nach Verhältniß in der Oktave finden könne. Dies geschieht durch Berechnung der zwölf halben Töne in der Oktave durch das Ausziehen der Quadrat- und Kubikwurzeln[40], sowie durch Logarithmen[41]. Er giebt an, wie man die gefundenen

halben Töne auf das Monochord einträgt und wie man nach solcher Eintheilung Klaviere oder andere Instrumente stimmt[42]. Durch diese Vorrichtung könne man nun ein Lied oder Tonsatz aus einer beliebigen andern Tonart spielen.

Hierbei war es nun sein Seelsorger und Freund D. Neuß, den er bei seinem Bestreben für die Hebung der heiligen Tonkunst unterstützte, der selbst eine nützliche Erfindung machte. K. v. Winterfeld (»Evangel. Kirchenges.« 2, 523 f.) und Koch (»Evangel. Kirchenlied« 5, 573) waren bereits durch handschriftliche Mittheilungen Gerber's hierauf hingewiesen worden. Letzterer bemerkt, Neuß, der sich zu seinem häuslichen Gebrauch eine kleine Orgel nach Sinns System hatte erbauen lassen, habe zu deren Stimmung besondere Oktavpfeifen machen lassen, wie auch zur Stimmung seines Klaviers ein eigenes Instrument (mensam) erfunden. Indem auch v. Winterfeld von dieser Erbauung einer Hausorgel genau nach Sinn's Temperatur und von der Verfertigung einer besonderen Stimmung dazu und von der Erfindung des besonderen Instruments, der mensa, zur Stimmung des Klaviers nach Gerber berichtet, das nach allen möglichen Tönen eingetheilt und mit einem beweglichen Stege versehen gewesen, den man durch einen besonderen Handgriff unter den Saiten nach dem verlangten Tone habe wegschieben können, bemerkt er richtig, der Dichter sei demnach nicht als Erfinder einer neuen Temperatur, sondern einer mechanischen Vorrichtung zu bezeichnen, um eine mathematisch durch einen andern (Sinn) bereits festgestellte auf ein Tasteninstrument zu übertragen.

Über diese Erfindung seines verehrten Freundes und Seelsorgers hat Sinn sich nun nach dessen Tode selbst deutlich und ehrlich ausgesprochen. Nachdem er von der Eintheilung der Intervalle auf dem Monochord gehandelt, fährt er fort: »Gleichwie ich aber vor einen leichtsinnigen Diebstahl halte, anderer Leute gute inventiones unter meinen Namen heraus zu geben, so muß hierbei erinnern, daß diese invention nicht von mir, sondern von Seiner HochEhrwürden Herrn Heinrich Georg Neuß... zukomme, bei welchen ich diese Eintheilung nach dessen Anweisung zuerst vor etlichen Jahren ausgerechnet und nachhero von demselben die permission erhalten, solche Eintheilung in diesem opusculo mit anzuführen, weil man sie bei der praxi in denen Orgelwerken nicht entbehren noch Umgang haben kann«[43].

Als nun Sinn bei Dr. Neuß mit seiner Ausrechnung beschäftigt war und letzterer mit einigen Orgelmachern in Sinns Gegenwart von dieser Stimmung redete, warfen die Orgelbauer ein, diese Erfindung lasse sich wohl mit Nutzen bei Saiteninstrumenten ver-

wenden, bei Pfeifenwerken aber könne das nicht angehen, weil es mit diesen eine ganz andere Beschaffenheit habe. Um dem abzuhelfen, ging Sinn der Sache weiter nach; »und (habe)«, erzählt er selbst, »endlich durch fleißiges Nachsuchen auch dasselbe, Gott sei Dank, gefunden, welches zuvor von einigen vor eine Unmöglichkeit gehalten worden«. Er zeigt dann im vierten und fünften Kapitel »Von Erfindung der Oktav in Pfeiff-Wercken und dem Tieffen-Maaß«, wie man diese Temperatur auch in die Orgelwerke legen könne, so daß sie mit den Saiteninstrumenten in eine Harmonie zu stehen kommen[44]. Endlich beschreibt er, wie man diese Tiefenmaße der Töne »aufreiße« oder aufzeichne[45].

Würden in der vorgeschriebenen Art solche Pfeifen mit rechtem Fleiß und aller Sorgfalt gemacht, »würden sie alle ohne Stimmung so mit einander harmoniren, daß man seines Herzens Lust daran hören würde und dasjenige, wonach die ganze musikliebende Welt getrachtet und mit großem Fleiß so lange Jahr gesucht, vollkommen am Tag liegen«[46].

Wie wir sehen, ging der eifrige Neuß in seinem Bestreben nach Vervollkommnung der kirchlichen Tonkunst und ihrer Werkzeuge sowohl mit dem sinnigen Rechenmeister als mit den handwerksmäßigen Meistern des Orgelbaues zu Rathe. Und wir finden, daß gerade in seiner späteren Lebenszeit — zwischen 1703 und 1712 — also zu einer Zeit, als Chr. A. Sinn schon erwachsen war, Orgelbaumeister und Orgelmachergesellen auf längere Zeit in Wernigerode und in der Oberpfarrgemeinde anwesend waren[47]. Wie sehr Dr. Neuß persönlich bei diesem Orgelbau betheiligt war, sehen wir beispielsweise daraus, daß einmal ausdrücklich bemerkt ist, daß der Orgelmacher bei ihm wohnte[48]. Und mindestens im Jahre 1708 war es der von Sinn gerühmte Orgelbauer Christoph Kuntze, der sich längere Zeit in Wernigerode aufhielt[49].

Erwähnt mag schließlich noch werden, daß nach Neußens Ableben die Oberpfarrgemeinde unter dem Oberprediger Johann Heinrich Gutjahr einen kostspieligen neuen Orgelbau unternahm, der von 1719 bis 1722 auch zur Ausführung gelangte. Und wieder war es Meister Christoph Kuntze, der das stattliche Werk ausführte[50].

Zuerst arbeitet im Jahre 1717 ein Orgelmacher Zippel an dem alten Werke. Dann wird wegen des neuen mit Kuntze oder Cuntius, in welcher verlateinten Form die Kirchenrechnung den Namen des kunsterfahrenen Meisters nennt, ein Vertrag vereinbart und bei diesem Geschäfte ein feierlicher Schmaus, der vier Thaler vier Gr. zehn Pf. kostet, veranstaltet. Im Oktober 1719 werden dann aber erst fünfzig Thaler an Kuntze angezahlt[51], dann aber auf den Bau

des Werkes — von etwanigen kleinen Irrthümern in der Rechnung abgesehen — aufgewandt im Jahre:

	Thaler	Ggr.	Pf.
1719	150	18	—
1720	727	3	—
1721	328	10	2
1722	270	13	2
	1477	6	—

Ein paar Jahre wohnte der Orgelbauer mit Familie in der Stadt[52]. Als im Jahre 1721 das neue Werk soweit fertig war, daß es gespielt werden konnte, berief man den tüchtigen Domorganisten Georg Tegetmeier aus Magdeburg, damit er dasselbe prüfe[53]. Natürlich beendete ein feierlicher Orgelschmaus, bei dem 35 Thaler 18 Ggr. 8 Pf. aufgingen, nach alter Weise dieses große Unternehmen.

Schon im Jahre 1724 gab es wieder an der Orgel zu bessern und einzurichten[54], wofür der Orgelbauer Christoph Meybaum fünfzig Thaler erhielt. Der Organist Herr Blarius aus Hornburg prüfte dann das erneuerte Werk.

Anmerkungen.

[1] Curt Sinn, ein Gerber, läßt am 5. Mai 1619 einen Sohn Curt taufen; am 26. Jan. 1624 verheir. s. Curt S. mit Magdal., Bart. Krümlings T.; am 6. Nov. 1636 mit Juliana Veckenstedt. Ganz im Anfange (1619) finden wir den Namen einmal Singe geschrieben, dann öfter Sin, später allgemein Sinn. Mit dem älteren gegen 1587 geborenen am 28. Juli 1630 63 Jahre 25 Wochen alt begrabenen Curt oder Cuert S. scheint die Familie in Wern. eingezogen zu sein. Ältestes Kirchenb. der Oberpfarrgem. v. 1590—1638 und zweites v. 1638—1700.

[2] 1641, 16. Julij Cuerdt Sin dem logerber auf der Heiden ein klein Mettlein begr. von 4 Jahren zu St. Nikolai. Unter den Gestorbenen zum 19/4 1642: Cuerdt Sinn »der Rottgerber«; 1654 31. Januar Hans Sin der logerber. 2. Kirchenb. 1636—1700.

[3] Ältestes Kirchenb.

[4] Zu bemerken ist, daß es gleich bei der Taufe von Curt Sinns gleichn. Sohne am 5. Mai 1619 heißt, daß er erst am 14. Febr. d. J. Hochzeit gehabt.

[5] Hans Sinn war von nicht ganz gewöhnlicher Schulbildung, besaß nach damaligem Werthe über 1000 Thlr. Vermögen, zwei Häuser, unterschiedl. Äcker, eine Lohmühle in der Stadt. Hans Wichmannshausens Ölmühle bei S. Theobaldi, die zweite in der Reihe, hatte er in Pacht. (Nach den Kriminalakten).

[6] Kriminalakten C 138ª im gräfl. H.-Archiv.

[7] Die angeführten Kriminalakten und Aufzeichnungen am Schluß des zweiten Kirchenbuchs der Oberpfarrgem. v. 1638—1700.

[8] Zu den Gevattern gehörten ein Schuster aus Halberstadt und einer aus Helmstedt.

[9] Vergl. das *Album Scholasticum* auf dem gräfl. Gymnasium, wo Herbst 1670 zu seinem Namen bemerkt ist: *tacitus aufugit.*

[10] Kirchenbuch der Oberpfarrgem. v. 1638—1700.

[11] Kirchenbuch der Oberpfarrgem. H. Heinr. Jul. Sinn 39. Jahr alt beigesetzt.

[12] Irrthümlich nennt ihn Delius Wern. Dienersch. S. 35 und 38 Johann Georg und Keßlin, Schriftsteller u. Künstler d. Grafsch. Wer., S. 284 schreibt es nach, obwohl bei dem dort erwähnten Gedichte richtig, wie im Kirchenbuch, G. C. und Georg Christoph steht.

[13] Kirchenbuch der Schloßgemeinde.

[14] Allerdings könnte Christoph Albert, dessen Geburt auch in keinem der übrigen wernigerödischen Kirchenbücher verzeichnet ist, auch außerhalb Wern. geboren sein. Das ist aber nicht wahrscheinlich, da er seines Handwerks wegen und als einziger Mannserbe nicht wohl dauernd abwesend sein konnte. Das Kirchenbuch ist offenbar unvollständig; zum 29. März 1693 ist die Geburt eines Sohnes verzeichnet, der Name aber ausgelassen.

[15] Nach dem Verzeichniß der Beichtenden in der Oberpfarrgem. zu Wern. 1701—1722 geht seit 1701 mehrmals mit der Frau Sinnen oder »Sinnischen« zum heil. Abendmahl „*filius*", in welchem wir den damals etwa 20jährigen Christoph Albert werden sehen müssen. Wenn nun am 2/2 1704 Sinn *scholasticus* zum Sakrament geht, so ist das jedenfalls nicht Chph. A., der Mai 1703 nach Clausthal gegangen war. Wenn dann am 1. Juni Sinn major und am 17. Aug. desselben Jahres »Frau Sinnen und filius« nebeneinander das Abendmahl genießen, so dürfte der letztere unser Chph. A. sein. Am 9. Aug. 1705 betheiligen sich zwei Herren Sinn an der heil. Feier; am Pfingstmontag 1709 geht »Frau Sinnen mit ihrem mittleren Sohne« (*fil. medius*) zum Sakrament. Daß die Sinnische des Gerbers Chph. S. Frau bezw. Witwe war, zeigt z. B. die Kirchenrechn. der Oberpfarrkirche von 1707, wo sie näher als »die Sinnische Wittwe, Anna Magdalena Schlüters« bezeichnet ist.

[16] Nach dem *Album scholasticum*. Die Verzeichnisse der untersten Klassen sind in der älteren Zeit nicht überliefert.

[17] Dies zeigt die Gestalt der Bemerkung bei seinem Namen im Jahre 1698: *Ad coriariam se conferens emansit mense Augusto — gratias non egit.*

[18] *Alb. scholast. Primani: Christophorus Albertus Sinn. Relicta Coriaria, cui dicatus erat, artes liberales iterum amplexus est. Anno 1702 die 18. Novembris.*

[19] Daß der alte Christoph 1707 verstorben war, sahen wir schon. Seit 1701 finden wir aber auch die Frau Sinn nur mit Söhnen zum heil. Abendmahl gehen.

[20] Soweit geht die Spur im Beichtregister; des Konrektors S. Frau pflegt dagegen als solche gekennzeichnet zu werden.

[21] *Primani: Christoph Albert Sinn Mense Majo gratiis privatim actis Clausthaliam abiit. Alb. scholast.*

[22] Beichtverzeichniß v. 1701—1722. Pfingstdienstag: zwei Herren Sinn beim Bergwerke.

[23] Ebendas. 1705. 9. Aug. 2 Herren Sinns Söhne: 1706 1. Aug. N. Sinn; 1707 20. März Monsieur Sinn; 1707 15. Mai Sinn jun. und Fr. Sinnen nebst filius: 1709 Pfingstmont. Fr. Sinnen und fil. *medius;* 17. Oktob. Fr. Sinnen und filius; 1710 31. Aug. Herr Sinn; 1711 22. Febr. Herr Sinn; 1. März Herr Sinn *studios.;* 1711 nur Frau Sinn; 1712 Pfingstmont. und 9. Okt. Herr Sinn.

[24] Christoph Albert Sinn kauffte auff der Hohen neuen Prieche im fördersten Stande die dritte Stelle, den 3. Septemb. und hat seinen Stand unten nach der Kirchen gelassen, davor geben 2 Thr. Kirchenrechung der Oberpfarrgem.

[25] Kirchenbuch das.

[26] 1614 *Ascens. dom.* bei H. D. (D. Neuß) Herrn Sinn *uxor.* Beichtreg. v. 1701 bis 1722.

[27] In dem Beichtverzeichniß von S. Silv. sind angeführt: 1715 24. Febr. und 9. Juni Herr Sinn; 24. Nov. Herrn Sinns Frau — unzweifelhaft Chph. Alberts, da es damals keine andere unverwittwete Frau Sinn in der Gemeinde gab —: 1716 zwei Herrn Sinn beim Bergwerke; 1717 kein Herr S,; 1718 10. April und 16. Okt. Herr S.; 1718 10 April und 16. Okt. Herr S.; 1719 neben einem junior 23. Juli und 22. Okt. Herr S. sen.; 1720 2. Febr. Herr Sinn major; 1721 6. p. Trinit. Herr Sinn. Von da ab tritt der Konrektor Sinn und Frau auf.

[28] Hier wurden von uns die Kirchenbücher an Ort und Stelle darauf durchgesehen.

[29] Herr Kammersekr. Bernstorf in Braunschweig, der sonst mit der Reihenfolge der betr. braunschw. Beamten wohl vertraut ist, konnte hierüber keine Auskunft geben.

[30] Gütige Auskunft meines Koll. H. Archivar Dr. P. Zimmermann in Wolfenbüttel.

[31] Koch, Evangel. Kirchenlied 5, 573; 4, 425 ff.

[32] Z. B. Kirchenrechn. v. 1704: Denen vier Musikanten, als Johan Dietrich Eggeding, Balthasar Hintzen, Albert Schnellen und Johann Kisch ihre Jahresbesoldungen, jeden 1 Thlr. 4 ggr., zus. 4 Thr. 16 gr.

[33] In der Widmung an das reform. Konsist. zu Hanau Bl. 2b.

[34] Sinns *Temperatura practica.* S. 115. Wir bemerken gelegentlich, daß zu Sinns und Neußens Zeit die Familie Werckmeister auch in Wernigerode in mehreren Gliedern vertreten war, so in dem Advokaten Werckmeister, einem Küster zu U. L. Fr. und einem Schreiber. Als der Advokat am 7. Febr. 1708 eine Tochter »Justina Phrosyna« taufen läßt, stehen zu Gevatter Herr Werckmeister. *aedituus* zu U. L. Frauen und der »andere Werckmeister, so ein Schreiber ist«. Oberpfarr-Kirchenb. v. 1701—1751. Des Küsters Herrn David Werckmeisters Wittwe Mar. Elis. Rodin steht 19. Dezemb. 1724 in der Neustadt zu Gevatter. (Kirchenbuch der S. Joh.-Gem.)

[35] Wenn bei Mattheson Organisten-Probe in der Vorbereitung S. 51 (vgl. auch Walther, Mus. Lexikon S. 870b) gesagt ist, daß Sinn seine Schrift im Jahre 1715 haben drucken lassen, so ist das gewiß richtig, doch ist das Jahr auf dem Titel und am Schluß nicht angegeben.

[36] a. a. O. Bogen f. 11.

[37] S. 113—115.

[38] S. 116.

[39] Gerber, Lexikon der Tonkünstler 1. 775 schreibt weniger gut Contius. Kuntze verbesserte u. a. die berühmte Schloßorgel zu Gröningen.

[40] 3. Kap. 2. S. 116—119.

[41] das. 3. S. 119—124.

[42] S. 122 f.

[43] S. 123.

[44] S. 124—131.

[45] S. 132 f. mit Tafel.

[46] Es mag daran erinnert werden, daß fünf Jahre nach Sinns *temperatura practica* der erste Theil von Joh. Seb. Bachs »Wohltemperirtem Klavier« vollendet war, in welchem Sinns Gedanken und Hoffnungen sich erfüllten.

[47] Zur Beichte gehen in der S. Silv.-Gem. Orgelmacher 1703 25. Okt.; 1707 Neujahr Orgelmacher und Frau, desgl. 1. Mai Orgelmacher und Frau, 7. Aug. Orgelmachergeselle; 1708 22. Jan. und 19. Aug. Orgelmachergesellen; 7. Okt.

Orgelmachers Frau; 1712 zwei Orgelmachergesellen. Beichtregister der Oberpfarrgem. v. 1701—1722.

[48] 1703. 25. Okt. (21. Trinit.) Orgelmacher bei Herrn Superintendenten. Beichtregister 1701—1722.

[49] Herr Christoph Cuncius steht in der U. L. Frauenkirche zu Wern. am 21. Sept. und am 1. Dez. 1708 bei Andr. Kaltwassers und bezw. Nic. Borcherts Söhnen zu Gevatter, die beide den Rufnamen des Meisters erhalten. Kirchenb. der U. L. Fr.-Gem.

[50] Das Folgende aus dem Kirchenb. der Oberpfarrgem.

[51] 30. Okt. 1719 H. Christoph Cuntius dem Orgelmacher zahlt 50 Thlr.

[52] Er zahlte bei des Raths Kellerwirth jährlich 24 Thaler Miethe.

[53] »Tägetmeyer« erhält neben den Unkosten für sein Pferd, auf dem er hergeritten, für die Prüfung 8 Thaler.

[54] In der Rechnung ist von der Renovirung des Orgelwerks die Rede.

Zittauer Konzertleben vor hundert Jahren.

Von

Paul Fischer.

Der musikalische Nachlaß aus dem Hause des alten erzmusikalischen zittauer Kauf- und Handelsherrn August Christian Exner, der durch die Pietät der Familie der zittauer Stadtbibliothek erhalten worden ist, und schon wiederholt eine ergiebige Quelle für die musikalische Geschichtsforschung gebildet hat, ist auch eine Fundgrube für die zittauer musikalische Stadtgeschichte geworden.

Unter den Handschriften der Stadtbibliothek befindet sich aus dem Exner'schen Nachlasse ein etwa fingerstarkes unscheinbares Heft in blauem Pappdeckel, mit der Signatur Mss. A. 138^b bezeichnet. Dasselbe trägt den Titel: Beschreibung des Winter-Concerts von Michael 1789 bis Ostern 1791 von Georg Friedrich Schlüter. Der Verfasser ist, wie wir aus seinen Aufzeichnungen herauslesen, ein Sohn der zittauer namhaften Schlüter'schen Kaufmannsfamilie; er ist augenscheinlich gleichfalls Kaufmann gewesen, wenigstens kommt er zu Zeiten unmittelbar »von der Tour« aus der Umgegend (Herrnhut, Rumburg) in das Konzert. Seine Aufzeichnungen bilden eine Art musikalisches Tagebuch, in sauberer Handschrift und zum guten Theil in anschaulicher Ausführlichkeit geben sie ein lebenswahres, frisches Bild von dem Konzertleben zu den Zeiten unserer Ur-Urgroßeltern.

Ein eifriger Musikfreund muß er gewesen sein, sonst hätte er sich schon nicht die Mühe genommen, über jedes Konzert ein kritisches Fazit schriftlich abzufassen. Und der Konzerte waren nicht wenige. Im Winterhalbjahr 1789—90 wurden dreiundzwanzig, im folgenden Winter 1790—91 zweiundzwanzig abgehalten, und zwar allwöchentlich regelmäßig Freitags Nachmittag 5 Uhr im Sonnensaal. Die Zeitdauer der Konzerte scheint nicht wesentlich von der heutigen Gepflogenheit abgewichen zu sein; wenn der Schluß halb

7 Uhr stattfand, pflegte das Konzert kurz genannt zu werden, bei einer Dauer bis nach 7 Uhr lassen die Zuhörer zeitweilig ihren Überdruß bemerkbar werden. Einmal heißt es sogar »viele von den Mannspersonen liefen gleich nach der Arie fort«. An diesem Abend war es eben auch schon ein Viertel nach 7 Uhr und auf dem Programm folgte noch eine ganze Symphonie als Schlußnummer.

Der Besuch der Konzerte scheint sich immer in ziemlicher Gleichmäßigkeit gehalten zu haben, wir dürfen als Durchschnittszahl etwa hundert Zuhörer annehmen. Dabei ist Herr Schlüter ein Galanthomme, während er von den anwesenden Mannspersonen nur im Ganzen spricht und nur ausnahmsweise von einzelnen Notiz nimmt, vergißt er niemals, »das Frauenzimmer« nach Anzahl und Namen unter der Titulatur von Madamen und Mademoisellen persönlich anzuführen.

Wollte man genaue statistische Berechnungen ausführen, so ließe sich heute noch nach hundert Jahren ziffermäßig kontrolliren, welche der annoch blühenden Familien des eifrigsten Konzertbesuchs sich beflissen hat — aber nur bei den Damen, die Herren haben sich des Vorrechts erfreut, die Konzerte ungenannt und ungestraft von der Mit- und Nachwelt schwänzen zu dürfen.

Zuweilen leider! kommt es auch vor, daß Herr Schlüter »auf seine Galanterie« vergißt, dann entfließt seiner sonst so diskreten Feder eine jener niedlichen Bosheiten, die sich in dem verschwiegenen Tagebuche so gut versteckt gehalten haben, bis sie heute die Indiskretion des Forschers an das Tageslicht bringt. Eines Abends z. B. wird als Ereigniß erzählt, daß eine Demoiselle Kießling zum ersten Mal in verschnittenen Haaren erschien.

Ein andermal passirte es dem kleinen Lachmann, daß er »wegen seiner Kleinheit und unansehnlichen Anzugs vom Konzertaufwärter, sowie er hereinkam, wieder hinaus promoviret wurde.«

Laute Unterhaltungen, auffällige Kourmachereien und andere die musikalische Andacht störende Allotria werden von Fall zu Fall monirt, die aufbewahrten Namen der Übelthäter können der Nachkommenschaft heute noch zur Warnung dienen. Auch die musikalische Kritik des Herrn Schlüter ist nicht immer glimpflich, wie wir gelegentlich an einigen Proben zeigen werden. Leider finden sich keinerlei Aufzeichnungen, aus denen man Genaueres über die Organisation dieser Konzerte ersehen könnte, ob ein Abonnements-Verhältniß stattgefunden, über Eintrittspreise, über die Besetzung und Stärke des Orchesters.

Dagegen sind die Programme genau und ausführlich mitgetheilt, selbst bis auf die meist italienischen Texte der vorgetragenen Arien.

Symphonien kamen zur Aufführung von Abel, Bach (welchem?), Dittersdorf, Eichner, Gossek, Grenser, Haydn, Hofmeister, Kospoth, Lachnith, Maschek, Misliwecech, Naumann. Nicolai, Pichel, Pleyel, Sacchini, Schmittbauer, Schuster, Schwindel, Stamitz, Sterkel, Vanhal, Zimmermann. An Konzerten finden sich Werke von Druschezky (Oboe), Duport (Violoncello), Giornovichi (Violine), Grenser (Horn), Haydn (Klavier), Keith (Klarinette), Kozeluch (Flügel), Pleyel (Flügel, Violoncello), Prenestel (Harfe), Rosetti (Klarinette und Horn. Fagott, Bassethorn), Schimpecke (Flöte und Horn).

Bei den Arien finden wir die Komponisten-Namen Andreozzi, Anfossi, Benda, Cherubini, Cimarosa, Hasse, Martini, Mortellari, Naumann (Oper Soliman), Paisiello (Oper Teodoro), Sacchini, Sarti, Seidelmann.

Von Kammermusikwerken finden sich ein Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Harfe von Graf, eine Cassatio von Kozeluch »mit Einklang aller blasenden Instrumente«, ein Trio von le Brun, ein Quintett von Über für Flöte, Violine, Violoncello, Horn und Flügel. An Chorwerken enthält das Repertoir einen Psalm von Franchi, von Schicht die Kantate »das Glück der Völker in Friedrich Wilhelms Staaten«, eine geistliche Kantate »Athalie« von Schulz, eine Missa von Seidelmann, eine Kantate von Türk (die Hirten zu Bethlehem), eine Missa von Vanhal, von Zumsteeg endlich eine Kantate auf die Krönung Leopolds II. zum römischen Kaiser.

Viele von den hier angeführten Instrumental- und Vokalwerken der heute noch geläufigen oder vergessenen Namen haben sich in der musikalischen Abtheilung der zittauer Stadtbibliothek bis auf die Gegenwart erhalten.

Die Programme der einzelnen Konzerte, falls nicht gerade ein größeres Chorwerk gegeben wird, bringen in der Regel vier, zuweilen auch fünf Symphonien für den Abend und als Zwischennummern zwei oder drei Solovorträge gesanglicher oder instrumentaler Art. So kommt es, daß, gewissenhaft gezählt, in der Spielzeit 1789—90 dreiundachtzig Symphonien, und in der nächstfolgenden abermals genau dreiundachtzig, das sind in zwei Winterkampagnen einhundert sechsundsechsig Symphonien in Zittau aufgeführt wurden, ein Vorrath, mit dem wir nach jetzigen Verhältnissen berechnet, etwa den Bedarf von zwanzig Jahren bestreiten könnten. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, daß die damaligen Symphonien nicht mit dem Umfange der großen symphonischen Werke unserer Tage in Vergleich gebracht werden können. Ein

einzelner Satz, wie beispielsweise der erste aus Beethovens Eroica mit seinen nahezu achthalbhundert Takten nimmt fast ebensoviel Raum ein, wie zwei ganze Symphonien von Vanhal, Rosetti oder Lachnith. Daß aber bei diesem massenhaften Verbrauch von Musik kein Werk von Gluck und Händel, ja selbst von Mozart, der damals, 33 Jahre alt, auf der Höhe seines Ruhmes stand, auch nicht eine Note in diesen zittauer Konzerten zu Gehör gekommen ist, das muß uns allerdings Wunder nehmen.

Lassen wir uns nun von Herrn Schlüter durch einzelne Konzerte und ihre Vorkommnisse geleiten.

Am 23. Oktober 1789 gab als »gänzlichen Beschluß« der Aufführung der hier durchreisende Virtuose Franz Koch bei verlöschten Lichtern ein Konzert auf dem Brummeisen. Außer diesem Kunstgenuß von besonderer Rarität erscheinen Hoboe, Flöte, Fagott, Harfe, Violoncello und Flügel abwechselnd als konzertirende Instrumente, Violine fast gar nicht, wahrscheinlich hatte in dem damaligen Jahrgange keiner von den mitwirkenden Liebhabern Geschick und Lust, sich der Kritik auszusetzen. Denn allerdings waren es nicht Künstler und reisende Virtuosen, welche solistische Abwechselung in die Programme brachten, sondern kunstbeflissene Liebhaber, Kandidaten, Advokaten, Lehrer, hin und wieder ein Arzt, ein Student, auch einzelne Orchestermitglieder. Ihr Auftreten wurde keineswegs immer mit der gebührenden Nachsicht und Rücksicht auf die bürgerliche Stellung beurtheilt. So erscheint gelegentlich als Sänger ein wiederholt genannter Kandidat der Theologie, Herr Scheinert. Er vergaß leider, wie unser Kunstkenner und Kunstrichter mißbilligend bemerkt, bei seiner Arie wieder einmal ganz und gar die italienische Pronunziation, denn jedes sanft klingende W bekamen wir als ein natürliches F zu hören. Überhaupt scheinen um diese Zeit die Sänger nicht viel Glück gemacht zu haben. So wird ein anderer Kandidat der Gottesgelahrtheit, Herr Flaschner, wegen seiner »polternden Stimme« scharf ins Gebet genommen, und Herr Advokat Junge brachte durch seinen unmanierlichen Vortrag das Publikum aus seinem Ernst gar zum lauten Lachen. Damen aus der Gesellschaft, die als Sängerinnen aufgetreten wären, kommen in den Programmen gar nicht vor, man überließ es lediglich den Herren, sich künstlerisch zu produziren. So trug u. a. der Pastor eines naheliegenden Dorfes einige Solos auf der — Harmonika vor, war aber, bei aller Achtung vor seinem Stande, nicht sehr begünstigt vom Glück; ebensowenig wollte es der höchstgestellten Person der Stadt, dem Thürmer Lange gelingen, für sein Bassethorn als Soloinstrument Propaganda zu machen. Haydn (nach damaliger

Sitte meist Hayden geschrieben) wird in seinen Werken einer ganz bezeichnenden Beurtheilung unterzogen. Von einer Symphonie desselben (ohne Angabe der Tonart) schreibt der Verfasser des Tagebuchs: ob sie gleich der berühmte Haydn komponirt, hatte sie nicht die Ehre (!) mir zu gefallen. Gnädiger kommt Vater Haydn mit einer andern weg, die dem Auditorium nicht zusagte, obschon sie Herrn Schlüter »nach seiner wenigen Einsicht die schlechteste nicht zu sein« bedünkte. Ein andermal heißt es: die Symphonie von Haydn enthielt verschiedene Veränderungen, doch kann ich keine eben besonders loben und beim letzten Satze schnappte die Musik so schnell ab, wie man einen Zwirnsfaden zerreißt, so daß wir uns in die Pause versetzt sahen, ehe wir es glaubten. — Allein desto vorzüglicher und bemerkenswerther war die Serenata von Kospoth, wobei ich ganz Ohr war, um keine Passage derselben in ihrer Schönheit, Harmonie, wohlangebrachten Wendungen und sanften Modulationen zu verhören, ja meine genaue Aufmerksamkeit wurde durch nichts, als etwa durch das stille beyfallgeltende Kopfnicken eines meiner Nachbarn unterbrochen. Schlimmer noch geht es einer andern Symphonie (immer ohne Tonartenbezeichnung) von demselben »sonst so beliebten und berühmten hayden« komponirt. Sie fiel höchst einförmig und langweilig aus, auch nicht die geringste tonvolle Passage war darin zu hören. Verschiedene Töne einzelner Instrumente dauerten ohne Abänderung minutenlang, welches das Ganze vollends ermüdend langweilig machte. Auch einige der Umstehenden waren meiner Meynung — die Symphonie von Lachnith war auch nicht besonders, doch um ein gut Theil besser im Vergleich der vorigen, wenigstens däucht das Schlechte dem Ohre immer angenehm, wenn man vorher schon etwas Schlechteres (!) gehört.

Jedoch nicht bloß Haydn erhält seine Schulzensur, auch eine Symphonie von Dittersdorf muß es sich gefallen lassen: »Alles ging durch einander, dabei machte der hiesige Kantor die Anmerkung, daß der Tonkünstler dazu wohl Frau und Kinder unter einander geprügelt haben müßte.«

Das Bild dieser Familienscene führt uns weiter zu der drastischen Darstellung, die der Verfasser von dem Verlaufe einzelner Konzerte giebt.

Nicht immer scheint es bei den Aufführungen ganz reinlich und zweifelsohne zugegangen zu sein. Eines Abends z. B. stand die geistliche Kantate »Athalie« von Schulz auf dem Programm und hatte starken Besuch angezogen. Doch muß ein besonderer Unstern an diesem Abend gewaltet haben. In der Mitte, schreibt unser

Gewährsmann, wäre die Aufführung beinahe verunglückt, indem die Spieler irre wurden, sämtliche Instrumente und Sänger schwiegen und keiner recht zu wissen schien, wo er bei dieser Verwirrung hingehörte. Bei dieser kritischen Katastrophe erhob sich der Direktor Unger am Flügel, »im völligen Grimme mit denen jedem Zuhörer ganz vernehmlichen Worten: ich möchte euch gleich hinter die Ohren schmeißen«. Hierauf fing ein jeder wieder an, wo er stehen geblieben war und alles ging, wo nicht in völliger Ordnung, doch so leidlich fort.

Als ein ganz absonderliches Spektakulum wird uns die »musikalische Academie spirituelle« des Herrn C. G. Thomas, Sonntags, 28. November 1790 geschildert. Nach einer Einleitungsmusik brachte der Konzertgeber ein Gloria für 22 Instrumental- und 12 Vokalstimmen, in drei verschiedene Singechöre getheilt, den 149. Psalm für zwei Chöre mit Begleitung eines Positivs, und endlich eine Kantate, die Geburtsfeier des Erlösers für 22 Instrumental- und 8 Vokalstimmen in zwei Chören eigner Komposition nebst einer weiteren Kantate von Schicht und dem großen Heilig von Philipp Emanuel Bach für zwei Orchester und zwei Singechöre zur Aufführung. Hören wir Schlüters Beschreibung dieses Monsterkonzerts. Der ganze Sonnensaal war voll, alle Stühle besetzt, ein großer Theil der Zuhörer mußte im Vorsaal stehen. Das Orchester war mit Zuziehung der sämtlichen böhmischen Musici aus der Umgegend sehr stark besetzt. Die hiesigen gesamten Choralisten, welche die Vokalmusik ausmachten, waren bei dem Gloria in drei, bei den übrigen Singstücken aber nur in zwei Chöre getheilt, wovon das erste bei den Musicis, das andere an den mittelsten beiden Fenstern und das dritte oben auf dem Orchester placirt war. Dort stand auch das Positiv, welches zur Absingung des Psalms gespielt wurde. Leider erlitt das Konzert aber eine Unterbrechung, und das kam so: Zwischen den Kunstpfeifern nebst den Schulburschen und Herrn Thomas, dem Directeur, mochte wohl eine kleine Disharmonie herrschen, so daß jene sich gar nicht nach dessen Willen bequemen wollten und dieser schon oft seine Stimme laut erheben und dem Spiele Einhalt thun mußte, wenn sie, wie es z. B. geschah, statt des $^3/_4$ Taktes frisch weg $^2/_4$ Takt spielten. So ging es auch mit den Choralisten, besonders mit denen, so das dritte Chor auf dem Orchester formirten, welche nie recht Achtung gaben und bald zu früh, bald zu spät einfielen. Endlich riß die Geduld des sich aus allen Kräften anstrengenden Direktors, und mit lauter Stimme rief er: Meine Herren, ich sehe wohl, daß sie mich prostituiren wollen, aber nehmen Sie sich in Acht, daß ich Sie nicht prostituire, und am Ende bat er bei

allen Anwesenden um Verzeihung, daß er das große Heilig von Bach vor diesmal nicht geben konnte, indem sehr wenige in die Proben gekommen und er sich bei der allgemein herrschenden Unordnung keine weitere Schande ohne sein Verdienst zuziehen wolle.

Also schloß diese Aufführung mit einer verdrießlichen Dissonanz ohne Auflösung.

Bei der hier geschilderten und für die Verhältnisse einer kleinen Stadt sehr reichlich bedachten Konzertpflege erscheint es nur natürlich, daß reisende Virtuosen nicht allzuhäufig zu jener Zeit in Zittau in eignen Produktionen aufgetreten sind. Nur dreimal finden wir Virtuosenkonzerte in den Schlüter'schen Aufzeichnungen erwähnt. Am 14. April 1790 eine Madame Slavick, Sängerin des Prinzen von Oranien. Von ihr heißt es: Schade, daß ihre Stimme nicht etwas sanfter war, sondern einen gewissen gellenden Posaunenton hatte. — Ein anderer Virtuose war Herr Möller, Violoncellist aus der fürstlich Esterhazy'schen Kapelle. Er hatte nicht viel Glück, warum mußte er aber auch am 22. Juni bei schönstem Sonnenschein auf den Einfall kommen, im Sonnensaal ein Konzert zu veranstalten Nur 13 Personen hatten sich eingefunden. Diese üble Erfahrung hielt aber den Violinvirtuosen Herrn Hensel nicht ab, bereits am 5. Juli auch seinerseits im selben Saale Fortuna zu versuchen, aber mit noch schlechterem Erfolg, bei ihm bestand das ganze Auditorium nur aus 12 Personen.

Ähnliche Erfahrungen sollen auch andere reisende Künstler nicht bloß im Sommer und nicht bloß in Zittau hundert Jahre später, in unsern Tagen gemacht haben. Heutzutage, mit Hilfe der aller Orten geschäftigen Presse ist es für den Kulturhistoriker eine leichte Mühe, sich ein Bild von dem Kunstleben der Zeit zu machen. Aus den Zeiten unserer Voreltern ähnliche photographisch-treue Momentaufnahmen zu erhalten ist ein zufälliger Glücksumstand. In diesem Sinne hielten wir die vorstehenden Aufzeichnungen der Veröffentlichung nicht für unwerth.

Kritiken und Referate.

Paléographie musicale. Sammlung von phototypischen Facsimiles der hauptsächlichsten Manuscripte des gregorianischen, ambrosianischen, gallicanischen und mozarabischen Kirchengesanges. Herausgegeben von den Benedictiner-Patres von Solesmes. Solesmes, Buchdruckerei Saint-Pierre (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Erste und zweite Lieferung, 1889. 4.

Die Wichtigkeit dieser Publikation macht schon jetzt eine kurze Besprechung wünschenswerth. Der Text bringt (54 Seiten) die allgemeine Einleitung. Der phototypischen Tafeln sind es 36. Von den 7 Kapiteln des Textes behandelt das zweite die Geschichte der Faksimiles und der musikalischen Archäologie vom 17. Jahrhundert an. Schon 1641 gab der Mauriner Menard in seiner Ausgabe des gregorianischen Sakramentar eine in Neumen geschriebene Hymnenmelodie faksimilirt heraus, welchem Vorgange sein Mitbruder Jumilhac in seinem merkwürdigen Buche über Choral (1673) durch Wiedergabe von 2 Blättern Neumen folgte. Von da an wurden größeren wissenschaftlichen Werken oft als eine Art Curiosität Neumenfaksimiles beigegeben; sie haben aber, weil ungenau, keinen oder nur geringen Werth.[1] Erst in den vierziger Jahren unsers Jahrhunderts begann ein gründliches Erforschen der Neumen, das allmählich zum vollen Verständniß dieser Musikzeichen führte; Hand in Hand damit ging die Veröffentlichung vieler einzelner Proben von Choralhandschriften; die *Pal. mus.* zählt deren bis heute 57. In Deutschland ist leider dieses Studium auf engere Kreise beschränkt geblieben, was nicht ohne Einfluß auf die Schätzung der Sache sein konnte. Unter den bedeutenderen Choralforschern ist mit Recht der in Deutschland wenig gekannte Domkapellmeister Hermesdorff von Trier genannt. Wichtige und neue Ideen über das Verhältniß der mittelalterlichen Musiktraktate zur Archäologie des Chorals enthält das 3. Kapitel. Eine so solide Klarlegung dessen, was die Verfasser dieser Traktate wollten und was sie in der damaligen Lage der Dinge konnten, that schon lange noth. Jedenfalls konnten sie nicht eine unsern Wünschen entsprechende Choraltheorie schreiben. Es mag überraschen, darf aber nicht als zu kühn erachtet werden, anzunehmen, daß wir im 19. Jahrhundert eine klarere, bessere Theorie des

---

[1]) Eine Eigenthümlichkeit, welche sich in deutschen Werken fast bis in die Gegenwart erhalten hat. Man vgl. z. B. die durchaus ungenügenden Neumenproben bei Ambros II S. 83—85, während doch der auf Seite 85 citirte Prager Kodex so schön leserlich und singbar geschrieben ist.

mittelalterlichen Gesanges zu schaffen vermögen als die Alten, gerade wie die modernen Linguisten ein Ähnliches auf ihrem Gebiete anstreben. Aus dem 4. Kapitel heben wir den Satz aus: Die Übereinstimmung der Choralhandschriften ist eine fernerhin unbestreitbare, wissenschaftliche Thatsache, welche blos von denen bestritten wird, die dem Verlauf der betreffenden Arbeiten nicht gefolgt sind. Ein merkwürdiges Kapitel ist das 5. mit neuem Material über spanische Neumen und feinen Bemerkungen über ambrosianischen Gesang im Vergleich zum gregorianischen. Letzteres enthält in gedrängter Kürze das Beste, was dem Referenten hierüber bekannt ist. Referent freut sich, seine eigene, auf Grund eingehender Studien gebildete Ansicht bestätigt zu finden: Die gregorianischen Melodien zeigen gegenüber den ambrosianischen bei aller Übereinstimmung in Tonart, Rhythmus und Melodiebildung eine so neue Art, daß man annehmen muß, ein Mann mit klarem Blick. hohem Geist und fester Hand hat eingegriffen und zielbewußt aus dem Alten Neues geschaffen. So weit mündliche Besprechungen mit den Herausgebern dem Referenten ein Urtheil erlauben, glaubt er der Hoffnung Ausdruck geben zu können, daß wir gerade auf dem Gebiete der Melodievergleichung wichtige und interessante Mittheilungen erhalten werden. Die ganze Einleitung macht einen sehr wohlthuenden Eindruck durch den Charakter des Ausgereiften, lange Überlegten, durch die schöne Sprache, die Ruhe und das Vornehme in der ganzen Haltung, die sehr absticht von der stacheligen Weise, mit der diese archäologischen Fragen sonst wohl besprochen werden. — Über die phototypischen Tafeln, die von den Herausgebern als der Hauptheil ihrer Arbeit bezeichnet werden, mögen einige eingehendere Bemerkungen am Platze sein, besonders da der Text die ersten beiden noch nicht bespricht. Die erste Tafel giebt 2 Seiten aus dem ältesten ambrosianischen Melodienkodex, dessen Entstehen in's 11. Jahrhundert gesetzt wird (Antiq. Rosenthal in München gehörig). Derselbe enthält das ganze gesangliche Officium der ersten Hälfte des Kirchenjahres, also alle Gesänge von Advent bis Ostern excl. Die Neumen haben die Form, die ihnen nach der ersten Einführung des guidonischen Liniensystems eignet. Sie stehen auf 2, 3 oder 4 Linien, je nachdem der Umfang der Melodie es erheischt; die *F* Linie ist roth und auf der Tafel als stark dunkler Streif erkenntlich; die *C* Linie ist gelb und meist verblichen; das *b* molle ist mit grüner Farbe in den Zwischenraum eingezeichnet, wie auf der 3. Notenzeile über dem Worte *dabo.* Auch die rothe und gelbe Linie sind in die Zwischenräume gemalt, so daß man beim Lesen der photographischen Tafel acht haben muß, sie nicht für eigentliche Notenlinien in unserm Sinne zu nehmen, die mit der zunächst liegenden Notenlinie im Intervalle einer Terz stehen würden, während sie in Wahrheit nur einen Sekundenschritt anzeigen; so hat gleich die erste Notenzeile der Tafel eine im Zwischenraume liegende rothe Linie, so daß die ersten Noten zu lesen sind *d e f e d*; die 5. Notenzeile dagegen weist eine unten im Zwischenraum fahrende gelbe Linie auf; man hat z. B. über *domine* die Noten zu lesen *ef-ed cde-d.* Nach diesen Bemerkungen dürfte das Lesen der Tafel auch den minder Geübten, wenig Schwierigkeit mehr bieten. Die beiden photographirten Seiten des Kodex enthalten Meßgesänge des 2. Fastensonntages, der vom Evangeliumsabschnitt im ambrosianischen Ritus den Namen *dominica de Samaritana* erhalten hat. Die erste Zeile beginnt mitten im Confractorium, darauf folgt das Transitorium, welches der römischen Kommunionantiphon entspricht. Die folgenden Gesänge (*antiphona in choro etc.*) gehören zur Vesper des Sonntags und zum Frühoffizium des Montag (*feria* II). Die 2. Tafel enthält eine Seltenheit ersten Ranges, nämlich eine Seite von neumirten Gesangstexten des mozarabischen Ritus, eine Sache, die bisher unbekannt war und die aufzufinden wohl kein Choralist bisher Hoffnung hatte. Die Handschrift stammt aus dem Jahre

1052 und gehört dem von der Abtei Solesmes abhängigen Priorat St. Silos in Spanien.

Die übrigen Tafeln enthalten die Faksimiles von 34 Seiten eines der besten Sanktgaller Neumenkodices des 10. Jahrhunderts; das erste Blatt faksimilirt die das halbe Blatt füllende Initiale in Roth- und Golddruck. Mit dieser Publikation beginnt ein längst gehegter Wunsch des Referenten sich zu verwirklichen. Mag man auch Kopien von vielen Handschriften bruchstück- und probeweise sich gesammelt haben, wie Referent deren manches Dutzend besitzt, so kommt man doch schwer dazu, einen ganzen Kodex zu kopiren; ein solcher aber ist ein großes, unschätzbares Hülfsmittel im Choralstudium. Es ist merkwürdig, welch stille, beredte Sprache die kleinen Neumen führen. Voraussichtlich bringt die *Pal. mus.* hierüber noch eingehende Belehrung. Die phototypische Wiedergabe scheint tadellos zu sein; Referent fand kein Neumenzeichen unklar wiedergegeben. Man vergleiche nur eine Seite mit der betreffenden in dem von Lambillotte herausgegebenen *Antiphonaire*. Der große Abstand wird Jedem in die Augen fallen. Genanntes Werk wird für Neumenstudium künftighin kaum mehr gebraucht werden, da die von einem der Sache ganz unkundigen Kopisten gefertigte Bause manche Zeichen unleserlich oder verkehrt wiedergiebt. Wer indeß auf dem Gebiete der Choralforschung noch nicht bewandert ist, dem empfehlen wir als fast unentbehrliches Hülfsmittel den *liber Gradualis* von *Pothier* (*Tournay, Desclée 1883*). — Die typographische Ausstattung des Werkes ist eine splendide: schöner, großer Druck auf starkem Papier. Nach zwei Jahren werden die Abonnenten einen dicken Prachtband in Händen haben. Da mit der Zahl der Abonnenten die Zahl der Tafeln vermehrt wird, ist eine möglichst große Betheiligung an dem monumentalen Werke wünschenswerth. Noch mehr freilich müßte uns die Bedeutung der Arbeit antreiben; denn man wird sich kaum verhehlen können, daß mit ihr ein neuer Abschnitt in der Entwickelung der Choralforschung anhebt, ähnlich wie seiner Zeit mit der Auffindung des *Codex bilinguis* von *Montpellier* und der Veröffentlichung des sog. *Antiphonaire de St. Grégoire* durch *Lambillotte*. Die Herausgeber aber möchten wir zum Schlusse bitten, daß auf dem Umschlag, der für Mittheilungen an die Subscribenten vorbehalten ist, orientirende Notizen über die Tafeln beigegeben werden, wenigstens dann wenn sie im Text nicht eingehend besprochen werden.

Beuron in Hohenzollern. **P. Ambrosius Kienle. O. S. B.**

GLAREANI Dodecachordon. Basileae MDXLVII. Übersetzt und übertragen von *Peter Bohn*. XVI. und XVII. Jahrgang der Publicationen der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1888 und 1889. Hoch 4.

»Übersetzt und übertragen« heißt es auf dem Titel im Hinblick einerseits auf den lateinischen Text, andrerseits auf die in denselben verwobenen mehrstimmigen Musikstücke. Das Werk der Übertragung bestand zumeist darin, daß letztere in eine für heutige Musiker bequem lesbare Partitur gebracht wurden. Da das Übersetzen doch auch ein Übertragen und die partiturmäßige Einrichtung nicht sowohl dieses als vielmehr ein Zusammenfügen ist, aus dem sich die Auflösung von Ligaturen, Umschreibung der geschwärzten oder mit Perfectionspunkten versehenen Noten u. s. w. von selbst ergiebt, so sagt die Fassung theils zu wenig, theils zu viel. Ich würde vorgezogen haben »übersetzt und umgeschrieben«, wenn das Fremdwort »spartirt« vermieden werden sollte.

Die vorliegenden zwei Bände umfassen die ersten beiden Bücher des Dodecachordon und das dritte bis ins 19. Kapitel. Zur Vollendung der Arbeit dürfte also noch ein dritter, ungefähr gleich starker Band vonnöthen sein. Ihr Werth wird indessen schon aus dem genügend ersichtlich, was bis jetzt herausgekommen ist. Eine Besprechung vor dem Abschluß erscheint daher gerechtfertigt, und wird hier in der Hoffnung unternommen, daß sie dem Bearbeiter für den noch ausstehenden Rest nicht ganz nutzlos und unwillkommen sein möchte.

Übersetzungen fremdsprachiger Musikschriftsteller können nicht den Zweck haben, ihr Studium auch denen zu ermöglichen, welche mit der Sprache des Originals nicht vertraut sind. Wie auf keinem Gebiete die Übersetzung den Urtext überflüssig macht, so am wenigsten in der Wissenschaft, welche die Pflicht hat, stets auf die reinsten Quellen zurückzugehen. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie zugleich eine Erklärung ist. Behält der Übersetzer diesen Gesichtspunkt fest im Auge, so wird er von selbst dahin gelangen, auch erläuternde Anmerkungen beizugeben. Denn vieles läßt sich ohne sie unmöglich verdeutlichen. Bohn hat dies nicht, oder nur ganz vereinzelt und gelegentlich gethan. Er ist also auf halbem Wege stehen geblieben und hat den Nutzen, den seine Übersetzung etwa stiften könnte, hierdurch erheblich beeinträchtigt.

Lassen wir uns aber die Sache, wie sie ist, gefallen, so dürfen wir wohl in andern Anforderungen um so strenger sein. Davon mag abgesehen werden, daß, wer die Aufgabe des Übersetzers im höchsten Verstande lösen will, auch von dem individuellen Stil seines Originals etwas merken lassen muß. Bohn beurtheilt einen der größten Humanisten seiner Zeit doch nicht gerecht, wenn er im Vorwort von Glareans schwulstiger, schwer verständlicher Weitschweifigkeit spricht. Allein schon der Vergleich mit den Schriften des Gafurius dürfte ihn überzeugen, daß bei Glarean eine Läuterung des Sprachsinnes, Vertiefung in antike Muster und Beherrschung des grammatischen und stilistischen Apparates hervortritt, die, wenn man irgend historisch urtheilen will, nur Anerkennung verdient. Nicht allein wegen des Reichthums und der Gediegenheit des Inhalts, auch wegen seiner Form ist das Dodecachordon ein classisches Werk, und wer noch andere Schriften desselben Gelehrten gelesen hat, weiß auch, daß er das Lateinische mit eigenartiger Ausprägung, fast wie eine Muttersprache schrieb. Doch dies mag, wie gesagt, auf sich beruhen, wenn die Übersetzung sonst nur richtig und in gutem Deutsch verfaßt ist.

Das letztere dürfen wir mit Einschränkung zugestehen. Wörter und Ausdrücke, wie Usus, Lumen, ex professo, barbarisch, Nomenclatur, Deduction, Arroganz trüben freilich hier und da die Sprachreinheit, und selbst die Sprachrichtigkeit läßt in einigen Fällen zu wünschen übrig. Aber gern erkennen wir an, daß uns der Verfasser keines der sprachlichen Ärgernisse bereitet hat, wie sie uns manchmal in andern Publicationen der Gesellschaft für Musikforschung und in den mit ihnen Hand in Hand gehenden Monatsheften für Musikgeschichte zu unserer Verwunderung geboten werden. Weniger gut steht es um die richtige Wiedergabe des Sinns.

Sehen wir uns probeweise die an den Erbtruchseß von Waldpurg gerichtete *Praefatio* an. Das *S. D. P.* der Anrede *(= Salutem Dicit Plurimam)* hätte nicht durch »gewidmet« übersetzt werden sollen, da die Vorrede die Form eines Briefes hat und mit obigen Worten der Empfänger üblichermaßen angeredet wird. *Vetusta ac prisca musica* wird (Z. 3) durch »althergebrachte und e r n s t e Musik« übersetzt, während *priscus* dasjenige anzeigen soll, was dem Geschmacke der Vorfahren entsprach und daher auch den nachlebenden Spartanern ehrwürdig war. *Systema quod chordas plureis Magadide haberet* kann nicht heißen »ein System, das mehr Saiten

als die Magadis hatte« (Z. 4). Der Übersetzer hat die citirte Stelle des Athenaeus nicht verglichen. Hier steht (XIV, 40): *Τιμόθεόν φησι τὸν Μιλήσιον παρὰ τοῖς πολλοῖς δόξαι πολυχορδοτέρῳ συστήματι χρήσασθαι τῇ μαγάδι.* Also »auf der Magadis«. *Eiectum* heißt »ausgewiesen«, nicht »verbannt« (Z. 5); eine Verbannung konnte doch nicht stattfinden, da Timotheus kein Lacedämonier war. Z. 6 ist »reichlicher« wohl ein Druckfehler für »weichlicher« (*effoeminatiorem*). *In quo contineretur* kann nicht »in welchem es heißt« übersetzt werden (Z. 8), sondern »dessen Inhalt, wie er (nämlich Boetius) sagt, folgender war.« Z. 14 lesen wir bei Bohn: »Der ich das ganze Alterthum gleichsam der Unwissenheit anklage und der Unachtsamkeit überführe;« aber nicht *convincam* sondern *damnem* = »für schuldig erachte« steht im Original und »überführen« widerstreitet dem Sinn der ganzen Stelle. Um ein weniges weiter ist das Wort *explosos* ausgelassen und das vor ihm stehende *reiectos* durch »verworfen« übersetzt, während die beiden Participien als »zurückgewiesen« und »gemißbilligt« zu verstehen sind. Und wieder um etwas weiter liest man »mit Gottes Hülfe, wie man zu sagen pflegt«. Will sich Glarean entschuldigen, weil er die Hülfe Gottes in Anspruch nimmt? Urtext: *nunc, si Dijs placet, ut in proverbio est, reuocem;* also die heidnische Redensart »wenn es den Göttern gefällt« schien ihm, der am Schlusse des Briefes seine christliche Gesinnung so stark hervorhebt, ohne den entschuldigenden Zusatz bedenklich.

Kleinere Ungenauigkeiten übergehend stoßen wir S. X, Z. 10 auf folgenden Satz: »und da er ferner durch das Hinzufügen neuer Saiten zur Cither Lob verdient [soll heißen »sich sogar Ruhm erworben hat«, *etiam laudem meruerit*], wie er ja auch mit Histiäus aus Colophon von allen Lehrern dieser Kunst gelobt wird, weil er aus dem Enneachord das Hendecachord gemacht habe, so können wir dieses weglassen [besser: »so können wir ihn mit gutem Grunde beiseite lassen«, *consulto omitti potest*] und zur Sache selbst übergehen«. Hier scheint ein sachliches Mißverständniß vorzuliegen. Nach der Übersetzung zu schließen, hätte Timotheus der Kithara zwei Saiten hinzugefügt und so aus der neunsaitigen eine elfsaitige gemacht. Wozu dann Histiäus erwähnt wird, bliebe dunkel. Boetius, auf den Glarean sich stützt, berichtet es anders (I, 20). Histiäus aus Colophon habe dem Enneachord nach der Tiefe hin eine Saite angefügt (die *παρυπάτη ὑπατῶν* = c), darauf Timotheus wiederum eine (die *ὑπάτη ὑπατῶν* = h). Und dieses sagt in zusammengedrängtem Satze auch Glarean selber: *ut qui cum Hestiaeo Colophonio ex Enneachordo Hendecachordum fecisse ab omnibus huius artis professoribus praedicetur.* Der Übersetzer hat die Konstruktion des Satzes nicht richtig erfaßt. Weiter unten steht im Original: *Aristoxenum nos non legimus. Sed omnes fatentur illum XII Modorum authorem.* Bohn überträgt (Z. 22): »Den Aristoxenus haben wir nicht gelesen: aber alle halten ihn für den Autor der zwölf Modi«. Dies kann Glarean doch nicht gemeint haben, da er die zwölf Modi schon vorher aus einer Stelle des Plato entwickelt. *Auctorem esse alicujus rei* heißt: Vertreter, Zeuge, Gewährsmann einer Sache sein. Nicht also daß Aristoxenus die Theorie von den zwölf Modi zuerst aufgebracht habe, sondern daß auch er sie als richtig anerkenne, will Glarean sagen. Gleich darauf läßt dieser den Satz folgen: *Transeo hic innumeros Graecos, quosdam etiam latinitate donatos.* Ihn giebt Bohn in folgender befremdlichen Übersetzung: »Ich übergehe hier die unzähligen Griechen, von denen viele sogar ins Lateinische übersetzt sind.« Die *latinitas* oder das *jus Latii* bezeichnete bei den Römern ein besonderes staats- oder privatrechtliches Verhältniß, letzteres bei der Freilassung eines Sklaven ohne feierliche *manumissio*: der Sklave erhielt dann nicht eigentlich das Bürgerrecht, sondern trat in eine Art von Mittelzustand zwischen Sklav und Bürger. Man braucht wohl nicht anzunehmen, daß Glarean den Begriff *latinitate donatus* hier in seiner vollen Schärfe gefaßt wissen wollte. Vom

Sueton her, mit dem er sich viel beschäftigte, und den er 1560 auch herausgab, war ihm der Ausdruck geläufig (Vita Augusti cap. 47), den er an unserer Stelle gleichbedeutend mit *libertus* gebraucht haben mag. *Graeci latinitate donati* sind also griechische Freigelassene im römischen Reich, die als solche etwa Halb-Römer genannt werden könnten. Es scheint klar, daß Glarean hier zunächst an Aristides Quintilianus gedacht haben wird. Daß dieser ein nach römischem Recht Freigelassener gewesen sein muß, zeigt der dem griechischen beigefügte lateinische Name an. Auf den Musikschriftsteller Aristides nimmt schon Gafurius Bezug, und daß Glarean ihn ebenfalls kennt, geht aus Buch I, Kap. XXI hervor. Ich habe mich gegenüber dieser Stelle fragen müssen, ob der Mann unserm Übersetzer auch dem Namen nach unbekannt geblieben ist. In Folge eines Druckfehlers stehen nämlich hier im Original die Namen Aristides und Quintilianus durch ein Komma getrennt. In der Übersetzung findet sich das Komma ebenfalls, so daß wir durch Bohn nun von zwei Musikschriftstellern: einem Aristides und einem Quintilianus erfahren. Machte dieses Vorkommniß nicht stutzig, so könnte man annehmen, Bohn habe an Mutianus, den Übersetzer des Gaudentius, und an Martianus Capella gedacht. Im IX. Buch seiner Schrift *De nuptiis Philologiae et Mercurii* hat letzterer des Aristides Werk *περὶ μουσικῆς* zum Theil wörtlich übertragen. Aber daß *latinitate donatus* jemals heißen könne »ins Lateinische übersetzt«, müßte doch erst nachgewiesen werden.

S. XI, Z. 6 lautet die Übersetzung: »aber wenn sie gefragt werden, wie sie vom dorischen den aeolischen, vom lydischen den ionischen Gesang [richtiger: Modus, Tonart] unterscheiden und wie sie dieses durch ein Beispiel zeigen, hierauf nicht mehr antworten, als wenn u. s. w. Eine genaue Betrachtung des Urtextes konnte den Übersetzer wohl lehren, daß der Beweis der Einsicht in die Verschiedenheit der Tonarten eben durch Beispiele erbracht werden soll, also nicht gesagt werden konnte: »w i e sie dieses durch ein Beispiel zeigen«. Daraus folgt schon, daß *interrogare* hier nicht »fragen« heißen kann, auch darf es in dieser Bedeutung nicht mit *ut* verbunden werden. *Ut* kann hier nur den Zweck bezeichnen; in *interrogare* liegt also der Begriff der Forderung, der aber durch die dem Worte gleichfalls innewohnende Bedeutung des gerichtlichen Verhörens seine besondere Nuance erhält. Man müßte also umschreiben und etwa sagen: »wenn man sie aber vornimmt und von ihnen verlangt, daß sie zwischen Dorisch und Aeolisch, Lydisch und Aeolisch eine Unterscheidung vornehmen und dieses an einem Beispiele zeigen.« Absichtlich wird das *interrogati vero* im folgenden Satze wiederholt, es muß folglich in ihm auch derselbe deutsche Satz wiederkehren. Wenn aber Bohn den Glarean sagen läßt: »Diese scheinen mir jenen sehr ähnlich zu sein, welche, nachdem sie irgend ein heilsames Kraut angepriesen haben, aber gebeten, dasselbe zu beschreiben [soll heißen »nachzuweisen«, *indicent*], entweder nichts antworten, oder« u. s. w., so wird er wohl selbst zugeben, daß dies weder gutes Deutsch, noch überhaupt ein Satz ist. — Z. 24 spricht Glarean von dem Eindrucke, den sein Werk machen wird, daher durfte *videbimur* im Deutschen nicht durch das Präsens wiedergegeben werden; andererseits verstößt Z. 26 das »wird« gegen den Sinn und findet sich auch im Original nicht. Z. 27 ist das Wort »diese« unrichtig: *rem* des Urtextes bedeutet allgemein die Sache, um die es sich handelt. Zu Z. 29 ff. hat der Übersetzer außer Acht gelassen, daß elegante Lateiner *velle* gern mit dem Infinitiv des Perfects in Aorist-Bedeutung verbinden, *commendasse velim* heißt also nicht »ich hätte empfehlen wollen« [sollte heißen: »ich wollte empfohlen haben«], was ja auch der Zusammenhang verbietet, sondern »ich wollte empfehlen«. Z. 31 hat *hoc* nicht die Bedeutung »Folgendes« sondern umgekehrt »das Vorhergehende«; *ingessit* als Praesens übersetzt, ist wieder eine jener

kleinen Ungenauigkeiten, welche verrathen, daß der Übersetzer die Bezüge der Worte nicht logisch scharf durchdacht hat.

Recht übel gerathen ist die Partie von Z. 37 an. Lateinisch heißt sie so: *Est coenobium Benedictinae professionis in capite Hercyniae syluae* (*ad S. Georgium vocant*) *Fons alter Danubij proxime oritur*, *Pyrgen appellant*: *Herodotus Pyrenen appellasse videtur*. Deutsch nach Bohn: »An dem Fuße des Schwarzwaldes ist ein Benedictinerkloster, genannt zum h. Georgius (»Sct. Blasien«. [Anmerk. des Übersetzers]), in der Nähe der Pyrgen, einer Quelle der Donau (Herodot scheint sie Pyrenen genannt zu haben)«. Ich gestatte mir zunächst die Bemerkung, daß *caput* nicht »der Fuß« heißt, sondern »der Kopf«. Den Fuß eines Gebirges pflegen die Lateiner mit *radices* zu bezeichnen, und im übrigen liegt auch Sanct Georgen nicht am Fuße des Schwarzwaldes, wie jeder weiß, der sich auf diesem schönen Stück deutscher Erde ein wenig umgesehen hat, sondern auf der beträchtlichen Höhe von mehr als 800 Meter. Es ist also kein Zweifel, daß Glarean mit *caput* die höheren Gebirgstheile meint, und hierin befindet er sich mit dem klassischen Sprachgebrauche in Übereinstimmung. Bohn aber fügt seinem ersten Fehler sofort einen zweiten, kaum weniger starken, hinzu, indem er die Klöster Sanct Georgen und Sanct Blasien für eines und dasselbe hält. Da er auf S. XII Gerberts *De cantu et musica sacra* citirt, wird er auch wohl desselben Verfassers *Iter Alemannicum* kennen. Wolle er hier über S. Georgen S. 307 ff., über S. Blasien S. 293 f. der zweiten Auflage (1773) nachsehen. Die Handschrift, von welcher Glarean spricht, ist allerdings 1768 zu S. Blasien verbrannt. Aber im 16. Jahrhundert gehörte sie noch dem Kloster S. Georgen und wechselte erst später ihren Besitzer; dieses sagt Gerbert selbst, auch mit Erwähnung Glareans (*Scriptores* II, 154). Die eine Donauquelle, welche Glarean *Pyrge* nennt, ist das heutigentags Brege genannte Flüßchen; was sich aber der Übersetzer gedacht hat, als er »Pyrgen« niederschrieb, ist mir unerfindlich, nicht einmal über die Casusform vermag ich ins Klare zu kommen, ebensowenig wie bei »Pyrenen«. Hat ihn der griechische Accusativ gestört? Man pflegt sonst doch Fremdwörter nicht samt ihren Flexionen ins Deutsche zu übertragen. Daß er Herodot II, 33 hätte nachschlagen sollen, wo von der Stadt Pyrene an der Quelle der Donau gesprochen wird, will ich noch gar nicht einmal verlangen.

Ich wäre noch lange nicht am Ende der Ausstellungen, die ich an der Übersetzung der Vorrede zu machen hätte, lasse es aber bei dem Gesagten bewenden. Wäre eine Leistung wie diese in sprachwissenschaftlichen Kreisen hervorgetreten, so würde man sie nach Prüfung der ersten 4 Seiten kurzer Hand zu den Todten werfen. Man würde urtheilen, daß hier die Lösung einer bedeutenden Aufgabe mit unzureichenden Mitteln unternommen sei. Wenn ich dies Urtheil nicht ausspreche, so wird mir der unparteiische Leser wohl bezeugen, daß ich recht bescheidene Anforderungen mache, obgleich ich, wie oben gesagt, große zu machen berechtigt wäre. Vielleicht mißlang indeßen nur der Anfang der Arbeit, und die Fortsetzung wird befriedigender ausgefallen sein. Also greifen wir aufs Gerathewohl noch einige Abschnitte heraus; zunächst die Anfangskapitel des ersten Buches.

Im 1. Kapitel wird der Unterschied zwischen *Theorice* und *Practice* nicht deutlich. Es ist dies eine von den Stellen, wo meines Erachtens unbedingt durch erklärende Anmerkungen nachgeholfen werden mußte. Glaubte der Übersetzer ohne solche zurecht kommen zu können, so mußte er wenigstens umschreiben und erweitern. Die Dreitheilung der theoretischen Musik nach Boetius I, 2 bleibt ganz unverständlich, wenn neben die Musik des Weltalls und neben die »menschliche Musik, welche das Verhältniß des Körpers und der Seele und deren Theile untereinander behandelt«, als dritte eine Musik gestellt wird, »welche auf Instrumenten

beruht«. Um so mehr, als gleich darauf bei den Tönen der praktischen Musik wieder unterschieden wird zwischen solchen, die durch Instrumente und solchen, die durch die menschliche Stimme hervorgebracht werden. Zum Schaden der Sache hat es auch hier der Übersetzer unterlassen, die von Glarean benutzte Quelle selbst gründlicher zu studiren. Er würde sonst auch gefunden haben, daß weiter unten Glarean einerseits eine von den Neueren abweichende Kapiteleintheilung annimmt, indem er Boetius V, 1 anzieht, während die gemeinte Stelle bei Friedlein V, 2 steht, und andrerseits das Wort *Musica* eingesetzt hat, wo Boetius bezeichnend *Armonica* sagt. Wie nun dieser den Satz über die dritte Art der theoretischen Musik (*quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis*) verstanden wissen wollte, das war eben aus dem Kap. 2 des fünften Buches deutlich zu ersehen. Er meint die in einer bestimmten Ordnung verlaufende Reihe gemessener Töne, das was wir kurz ein Tonsystem nennen; von ihm behauptet er mit Recht, daß man es nur durch das Mittel der Musikinstrumente auffinden und feststellen könne, nicht durch den menschlichen Gesang. Die praktische Anwendung des Tonsystems erscheint ihm dann, wiederum ganz richtig, als eine instrumentale und vokale. In dem Worte *cantus*, wo dieses zum ersten Male auftritt, liegen beide Begriffe; denn da das Wort *Musica* als höherer Begriff hier nicht anzuwenden war, gab es im Lateinischen kein andres Wort, das für den Zweck gepaßt hätte. Bohn durfte es daher an dieser Stelle nicht durch »Gesang« übersetzen (»Tonreihen« wäre besser gewesen); erst später war dieser Ausdruck zu gebrauchen, nachdem Glarean gesagt hat, er werde hauptsächlich von den *soni vocis humanae* handeln.

Kap. 2. Glarean sagt: *Quandò vero omnis mathesis in demonstratione consistit, et neque res ipsae in disputationem uenire, neque uoces scribi possunt, Vocum signa inuenerunt musici* cet. Der Übersetzer: »Da die Mathematik überhaupt auf Darlegung beruht und weder die Dinge an sich besprochen noch die Laute [soll heißen »Töne«] geschrieben werden können, so haben die Musiker für die Töne Zeichen erfunden« u. s. w. Der Leser fragt, wie in aller Welt Glarean hier auf die Mathematik zu sprechen komme. Ich kann nur antworten: weil der Übersetzer das Wort *mathesis* nicht verstanden hat. Die Lateiner des Mittelalters unterscheiden eine *mathĕsis* und eine *mathēsis*. Obgleich dieses inkorrekt ist, da es im Griechischen nur eine μάθησις giebt, es geschieht nun einmal. *Mathĕsis* ist die objective Wissenschaft, wie sie sich im mittelalterlichen *Quadrivium* ausdrückt; sie umfaßt von den sieben *artes liberales* vier: Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie; ihr Zweck ist das subjektive Wissen, die *sapientia*, während das *Trivium*, Grammatik, Rhetorik und Dialektik einschließend, auf die Beredtsamkeit, *eloquentia*, abzielt. *Mathēsis* dagegen ist die Astrologie, der Gräuel für die mittelalterlichen Theologen. Daher das Distichon:

Scire facit mathĕsis, sed divinare mathēsis,
Datque Mathematicos comburi Theologia.

Nach dieser Unterscheidung meint Glarean die *mathĕsis* und will sagen: was von der gesammten Wissenschaft, gilt natürlich auch von einem Theile derselben, der Musik.

Ebenda, S. 2, Z. 21. Es ist vom *fa* des tiefsten Hexachords die Rede, auf welchem das *ut* des zweiten Hexachords einsetzt, »so daß hier eine neue Ordnung der Stimmen anfängt, welche die vorhergehende, die nicht höher steigt, aufnimmt, jedoch nicht am Ende, sondern in der Mitte« u. s. w. Hiernach müßte angenommen werden, das erste Hexachord reiche nur bis c, wozu denn freilich die letzten der angeführten Worte wieder nicht passen, so daß der Leser vor einer Sinnlosigkeit steht. Glarean sagt, in hübscher Bildlichkeit: *qui praecedentem ordinem, ascensu deficientem excipiat.* Das erste Hexachord ist gleichsam ein Wandrer, dem

im Bergansteigen die Kräfte schwinden, so daß ein andrer ihn stützend aufnimmt; gemeinsam machen sie noch zwei Schritte, dann bleibt der erste zurück und der zweite steigt allein weiter. — Z. 33. Wir lesen in der Übersetzung: »in dem *Lydius*, einem weichlichen Modus, wie es manchen geschienen hat, der aber noch weicher ist als der *Jonicus*, herrscht *ut fa* in der oberen Quarte«. Ohne den Urtext auch nur zu kennen, wird sich jeder an dem »aber« stoßen; sollte ein Gegensatz berechtigt erscheinen, so würde man »der aber weniger weich ist« erwarten. Findet man vollends in Buch II, Kap. 25 (S. 130 des Urtextes), daß der lydische Modus ernster (*gravior*) sei, als der ionische, und daß wir *cum voluptate quadam libentius Jonico acquiescimus*, so kann Glarean unmöglich gesagt haben, was ihn Bohn sagen läßt. So ist es denn auch. Das Original bietet: *Nam in Lydio, molli, ut quibusdam visus est, Modo, sed molliori Jonico, ut fa regnat in diatessaron superne.* Die Satzbildung ist, wie öfter bei Glarean, eine sehr gedrängte. *Sed* hat berichtigende Bedeutung, ein Gebrauch, den auch die Altlateiner kennen. Daß die lydische Tonart einen weichen Charakter habe, ist die Ansicht gewisser Leute. Ohne sie als gänzlich falsch verwerfen zu wollen, setzt ihr doch der Verfasser als seine eigne Ansicht entgegen, daß dies von der ionischen Tonart noch viel mehr gesagt werden könne. Wenn wir den Satz folgendermassen auflösen: *Nam in Lydio, molli, ut quibusdam visus est, modo, sed in Jonico quoque, qui revera etiam mollior dici potest, ut fa regnat*, so tritt der Sinn klar zu Tage und damit auch das Ergebniß, daß Bohn das Gegentheil von dem verstanden, was Glarean gemeint hat. — S. 3, Z. 6. Der Übersetzer: »denn hier beginnt die neue Ordnung der sechs Stimmen, welche *Diezeugmenon*, d. i. das Tetrachord der Getrennten heißt und *mi* in *b*-Schlüssel hat, während die vorhergehende Ordnung, die in *F* beginnt und *Synemmenon*, d. i. das Tetrachord der Verbundenen heißt, *fa* in *b*-Schlüssel hat«. Hier werden wir mit zwei Hexachorden bekannt gemacht, die Tetrachorde sind. Wirklich, es steht so da. Glarean sagt, daß der *ordo sex vocum* das *tetrachordum διεζευγμένων*, bezw. *συνημμένων* »einschließt« (*habet, continet*). Das ist doch etwas andres, so zu sagen. — Auf die Clavis *b*, so setzt Glarean weiter auseinander, fallen also zwei Solmisationssilben: *mi* und *fa* (Bohn übersetzt *voces* beharrlich durch »Stimmen«, was nicht zur Deutlichkeit beiträgt), die von dem vorhergehenden Tone *a* nicht gleich weit entfernt sind: *mi* steht um einen Ganzton ab (*a—h*) *fa* um einen kleinen Halbton (*a—b*). Folglich ist zwischen den beiden auf derselben Clavis befindlichen Tönen selbst ein größerer Abstand (*b—h*), als zwischen *mi* und dem *fa*, welches auf *c* fällt (*h—c*), oder *fa* und dem *mi*, welches auf *a* fällt (*b—a*: nämlich nach der antiken Theorie, welcher das Limma für kleiner gilt, als die Apotome). Unser Übersetzer sagt S. 3, Z. 16: »Daher stehen .... die beiden Stimmen, obgleich sie in demselben Schlüssel stehen, unter sich weiter von einander ab, als« u. s. w. Was das »obgleich« in diesem Zusammenhange heißen soll, wird er hoffentlich besser wissen, als wir.

Ich springe auf Kap. 6 über und lese hier folgenden ersten Satz: »Die Mutation nennen wir hier die übereinstimmende Veränderung einer Stimme in eine andere«. Wenn Definitionen den Zweck haben sollen, eine Sache zu verdeutlichen, so hat diese ihren Zweck verfehlt. Nach ihr kann sich niemand eine Vorstellung von der Sache machen, man könnte vielleicht auch behaupten, es sei in dem Satze überhaupt kein Sinn. Was sagt Glarean? *Mutationem hic uocamus consonam uocis in aliam uariationem;* d. h. »Mutation nennen wir hier die auf einem und demselben Tone stattfindende Veränderung eines Lautes (d. h. einer Solmisationssilbe, wie im folgenden Satze erklärt wird) in einen andern«. — Z. 12: »wir haben gesagt, daß jede Quarte an sich von derselben Natur sei«. Mir völlig unverständlich. Original: *diximus quartam quamque uocem eiusdem esse à quarta*

naturae = »wir haben gesagt, daß jede vierte Solmisationssilbe derselben Art sei, wie diejenige, von welcher sie als vierter absteht«. — S. 12, Z. 16: »Übrigens muß nach meiner Ansicht alles Harte, wie wir bald Beispiele angeben werden, gemieden . . . werden«. So Bohn. »Härten, wie diejenigen, welche wir gleich anführen werden, muß man meiner Ansicht nach vermeiden«, wäre eine dem Sinn des Urtextes entsprechende Übersetzung, da dieser lautet: *Caeterum qualia mox subnectemus, dura illa fugienda existimo.* — Z. 21: »Bei ungleicher Höhe der Stimmen in *b fa* ♮ *mi* zu mutieren ist gänzlich unpassend«. Wenn auch der Übersetzer selbst den Sinn richtig erfaßt haben möchte, so ist es ihm doch nicht gelungen, ihn auch andern zu verdeutlichen. Ich würde sagen: »In *b fa* ♮ *mi* die Mutation vorzunehmen ist gänzlich unpassend, da die beiden Solmisationssilben nicht von gleicher Tonhöhe sind«.

Weiter Kap. 11. Die Lehre von den Modi »ist sehr nützlich, nicht nur um jeden Gesang zu beurtheilen, sondern auch um die Gedichte der Dichter einzurichten, und sehr geeignet, viele Stellen in vortrefflichen Musikstücken zu verstehen«. Wir vergleichen den lateinischen Text: *nec modo ad omnem cantum dijudicandum utilissima, sed etiam ad Poëtarum carmina modulanda, multosque in eximijs authoribus intellegendos locos aptissima,* und finden, daß einerseits *utilissima* nur zum ersten Theile des Satzes gehört, anderseits auch *modulanda* falsch übersetzt ist. *Modulari* heißt »mit einer Melodie versehen«. Auch *in eximiis authoribus,* einen ausnahmsweise einmal nicht ganz korrekten Ausdruck Glareans, überträgt man doch besser: »bei vortrefflichen Komponisten«. — Vier Zeilen weiter: »Die musikalischen Modi sind nichts anderes als Konsonanzgattungen der Oktave selbst«. Lateinisch: *Modi musici nihil aliud sunt quàm ipsius Diapason consonantiae species.* Hier sind die Genetive falsch bezogen. Konsonanzgattungen = Gattungen von Konsonanzen, schließen nothwendig den Begriff von verschiedenen Konsonanzen ein. Es handelt sich aber nur um die Konsonanz der Oktave, die in sich verschieden geordnete Tonreihen enthalten kann. Also »Gattungen der Oktav-Konsonanz«; dieses, und nicht *species consonantiarum,* hat auch Glarean geschrieben.

Kap. 21; S. 45, Z. 10. Ein Theoretiker »Bacchäus« ist mir nicht bekannt. Der Verfasser der εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς heißt Βάκχειος, also lateinisch *Bacchius* oder *Bacchēus.* Das *ae* bei Glarean ist ebenso ein Druckfehler, wie das oben schon erwähnte Komma zwischen Aristides und Quintilianus. — Z. 14 läßt Bohn den Gafurius »von Proportionen und Proportionalen« handeln statt »Proportionalitäten«, wie er schon hätte sagen müssen, wenn er nicht »Formen der Verhältnißmäßigkeit« übersetzen wollte. — Z. 28. »Wie z. B. der Vergleich der vier Modi mit den vier Temperamenten, mit den poetischen Farben und Füßen«. Ich möchte wissen, was sich der Übersetzer bei diesen Worten gedacht hat. »Poetische Farben«? Im Deutschen kann man davon sprechen; der Römer kennt den Begriff *color* eigentlich nur in der Rhetorik. Doch darauf soll es uns nicht ankommen, wenn nur der Übersetzer sich anheischig macht, vier solcher »poetischer Farben« anzuführen; unter dem können wir es nicht thun, da ja ein Vergleichsobjekt auch für vier Modi gesucht wird. Glarean übrigens meint etwas ganz anderes, wenn er von der *comparatio quatuor Modorum ad quatuor complexiones, colores et pedes poeticos* spricht. Ihm sind die *colores* die vier Hauptfarben roth, grün, gelb und schwarz; das Wort *poeticos* gehört nur zu *pedes* und unter ihnen versteht er nur die zweisilbigen, also Spondeus, Pyrrhichius, Jambus und Trochäus. — Z. 38. Glarean schreibt an dieser Stelle: *ne hypermixolydius quidem Πτολεμαίου τὸ εὕρημα erit Modus, cum eius diapason sit prorsus Hypodorij.* D. h. »so wird auch der hypermixolydische, die Erfindung des Ptolemäus, kein besonderer Modus

sein, da dessen Oktave durchaus die des Hypodorius ist«. Man sollte meinen, dies sei nicht mißzuverstehen. Bohn jedoch übersetzt: »so wird auch nicht der Hypermixolydius eine Erfindung des Ptolemäus sein«. Hierüber darf man sich um so mehr wundern, als er doch den Rest des Kapitels übersetzt und also gesehen hat, daß Glarean nicht daran denkt, die Erfindung des Hypermixolydius dem Ptolemaeus abzusprechen. Wenn in diesem Rest der Übersetzung Hyper- und Hypomixolydius mehrfach verwechselt werden (S. 46, Z. 9; S. 49, Z. 1; ebend. Z. 11), so mag solches auf Druckfehlern beruhen.

Bisher haben unsre Stichproben ein günstiges Ergebniß nicht gehabt. Vielleicht sieht es im zweiten Bande besser aus. Also Buch III, Kap. 2. Unter den Regeln über die Ligaturen lautet die sechste in der Übersetzung: »Die letzte viereckige Note, die abwärts geht, ist eine Longa«. An einer Kleinigkeit verräth hier der Übersetzer, daß er als Lateiner nicht sattelfest ist. In der gewöhnlichen Fassung lautet die Regel

Ultima dependens quadrangula sit tibi longa.

Bohns Übertragung paßt auf diese, aber nicht auf die Fassung, welche Glarean bietet:

Ultima quadrata dependens sit tibi longa.

Denn hier ist *quadrata* Ablativ, so daß folgender Sinn entsteht: »Die letzte Note soll man als Longa messen, wenn sie von einer viereckigen abwärts geht«. — Drei Zeilen weiter stoßen wir auf folgende Stelle: »Aber dies wird durch die beigefügten einfachen Beispiele deutlicher. Jedoch werden wir später . . . . ein reichhaltigeres Beispiel aus Ludwig Senfl [lies Senfli, lat. *Senflio*] aus Zürich, eines Landsmannes [!], anführen«. Der Übersetzer hat kurz sein wollen, dadurch aber die Logik des Zusammenhangs gestört. Es genügt, den Originaltext anzuführen: *Sed haec exemplis subjectis clariora fient, simplicibus quidem illis, At non ita longe post . . . . . multo copiosius exemplum . . . adducemus.*

Genug. Der Beweis, daß wir es bei Bohns Glarean-Übersetzung mit einer stark verbesserungsbedürftigen Arbeit zu thun haben, wird geführt sein. Ein Gesammturtheil über das Ganze halte ich auch jetzt zurück. Um es mit voller Begründung zu fällen, hätte ich die Übersetzung Zeile für Zeile mit dem Original vergleichen müssen. Einen großen Theil habe ich zwar so geprüft, aber doch nicht alles. In den Stücken, welche ich außer der Vorrede noch besprochen habe, bin ich darauf aus gewesen, nur das Hervorstechendste anzumerken. Eine stattliche Schaar kleinerer Fehler, Ungenauigkeiten, Schiefheiten, falsch geschriebener Fremdwörter u. s. w. habe ich unbehelligt ihres Weges ziehen lassen. Verschweigen will ich nicht, daß zwischendurch auch größere Partien aufstießen, in denen es wenig oder nichts zu erinnern gab. Aber ein zuverlässiger Begleiter und Erklärer für den Leser des Dodecachordon ist diese Übersetzung nicht, denn sie flößt nicht die Überzeugung ein, daß ihr Verfasser seines Gegenstandes Meister war. Möchte er sich zur Vollendung des noch ausstehenden letzten Theiles wenigstens der Hülfe eines geschulten Philologen versichern, um vor gröberen Verstößen gegen die Gesetze der lateinischen Sprache gesichert zu sein.

Das Werthvollste an der Arbeit sind die in Partitur gebrachten Musikstücke. Bei diesem Geschäft hat sich Bohn als ein sachkundiger Mann erwiesen, und je weniger wir zu unserem Bedauern an seinem Übersetzungswerk zu loben fanden, desto lieber ist es uns, in jenen etwas zu haben, was mit voller Überzeugung anerkannt werden kann. An der Herstellung der Partituren hat sich Robert Eitner betheiligt, theils kritisch, theils exegetisch; letzteres insofern, als er Versetzungszeichen beigefügt hat. Es ist dies ein Punkt, in welchem ich mit Eitner weder im Grundsatz noch in der Art der Ausführung übereinstimme, und ich hätte mehr

als eine Veranlassung, bei dieser Gelegenheit gründlicher auf eine Erörterung der Frage und eine Prüfung der Ausstellungen einzugehen, welche er an meinen und anderer Arbeiten in Bezug auf die Versetzungszeichen gemacht hat. Allein ich fürchte schon zu lang geworden zu sein, und muß also für dieses Mal die Gelegenheit unbenutzt lassen.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Arthur Pougin: Méhul: Sa vie, son génie, son caractère. Paris, Fischbacher 1889. 8⁰. 399 S.

Die starke nationale Strömung, in welcher die französische Kunst seit Jahrzehnten treibt, ist auch der Geschichte der französischen Oper zu Gute gekommen. Die Franzosen haben lange genug versäumt den Vorsprung auszunützen, welchen sie auf diesem Gebiete vor Italienern und Deutschen besitzen. Ein berechtigter Gegenstand des Nationalstolzes, bietet das französische Musikdrama einer guten Beschreibung seiner Entwickelung viel geringere Schwierigkeiten als sie in der italienischen und deutschen Oper vorliegen. Kommt doch im Wesentlichen nur ein einziger Schauplatz, Paris, in Betracht. Und die Hauptsache: Die wichtigsten Quellen für die Untersuchungen: die Partituren der aufgeführten Werke sind da. Trotz dieser günstigen Sachlage blieb aber Castil-Blaze mit seiner verkehrten und oberflächlichen »Opera en France« (vom Jahre 1820) über ein Menschenalter hindurch der Vertreter einer Geschichte der französischen Oper. Die gelegentlichen Streifzüge, welche Fétis nach dem ergiebigen Gebiete richtete, kommen in der Form, in welcher er die eingeheimsten Früchte vorlegte, nicht weiter in Betracht. Das Feld lag brach, bis sich endlich in Adolph Jullien und Arthur Pougin zwei Männer seiner bemächtigten, die ziemlich gleichzeitig begannen und allem Anschein nach auch das gleiche Ziel verfolgen: nämlich das, auf Grund eingehender Specialuntersuchungen zur Gesammtdarstellung des Gegenstandes vorzuschreiten.

Pougin ist seinem Genossen in der Menge der fertigen Arbeiten größeren und kleinen Umfangs, sowie auch in der Länge des zurückgelegten Weges voraus. Von den Schriften, in denen er sich mit der ältern Periode beschäftigte, hat namentlich die über „*les vrais créateurs de l'opéra français*“ eine gewisse Bedeutung, weil sie eine viel bessere Behandlung desselben Gegenstandes hervorrief: die (auch in der Vierteljahrschrift III, 477 angezeigte) Arbeit: *Les origines de l'opéra français* von Nuitter und Thoinan. Die Mehrzahl der Beiträge Pougins gehört aber der neueren Geschichte der französischen Oper an. Den Biographien von Boieldieu und Ad. Adam, welche darunter die erste Stelle einnehmen, schließt sich, annähernd gleichwerthig, das vorliegende Buch über Méhul an.

Sehen wir von einigen belletristischen Versuchen ab, an welchen sich auch deutsche Damen betheiligt haben, so liegen über Méhul bisher nur die dürftigen Lebensbeschreibungen von Vieillard und Quatremère de Quincy vor, welche gleichsam als Nekrologe kurz nach dem Tode des Komponisten erschienen. Was von diesen Berichten brauchbar war, hat Fétis in seiner »Biographie etc.« für den Artikel »Méhul« benutzt, und auf diesen Aufsatz von Fétis hat Pougin seine Biographie ergänzend und berichtigend aufgebaut.

Im ersten Kapitel giebt der Verfasser eine Beschreibung von dem Geburtsort Méhuls, von dem Ardennenstädtchen Givet, von der Méhulstraße, dem Theater Méhul, dem Denkmal welches dem Komponisten errichtet werden soll und von den übrigen Formen, in welchen die Verehrung der Einwohner für das große

Ortskind zum Ausdruck kommt. Im zweiten Kapitel erst erblickt Méhul das Licht der Welt. Sein Geburtstag ist der 22. Juni. Schon im Ergänzungsband der Biographie universelle von Fétis, den Pougin herausgegeben hat, ist dieses Datum an die Stelle des früher angenommenen 24. gesetzt worden. Zugleich werden die alten Angaben über den Stand von Méhuls Vater berichtigt, der nicht Festungsinspektor, sondern ein einfacher Bäcker und Weinwirth war. Den Jahren, die der junge Méhul im Kloster Lavaldieu verbrachte, ist die Schlußhälfte des zweiten Kapitels gewidmet. Im nächsten gelangen wir bis zu dem ersten Auftreten Méhuls vor dem Pariser Publikum und damit an den Abschluß der Jugendperiode. Im vierten Kapitel steht bereits der Komponist der »Euphrosyne« vor uns. Die Jugendzeit, die Zeit der inneren Entwickelung ist in einem Künstlerleben in der Regel ein Abschnitt von äußerster Wichtigkeit. Selbstverständlich setzt hier der Biograph alle Kräfte ein die Fäden aufzufinden aus denen der Grund des geistigen Schicksals seines Helden gewoben war. Pougin ist hier leider gar nicht vom Glück begünstigt worden. Seine drei Kapitel enthalten eigentlich nichts Neues. Sie fügen den Mittheilungen von Fétis einige hübsche Landschaftsschilderungen, eine Hypothese mehr und zwei bis drei ganz kleine Berichtigungen hinzu. Aber sie lassen die alten Lücken offen. Gar zu gern wüßte man doch etwas über den ersten allgemeinen und den ersten musikalischen Unterricht des jungen Tonsetzers. Waren hier unmittelbare Nachrichten nicht zu haben, so ließen sich doch wohl aus allgemeinen Verhältnissen annähernd sichere Schlüsse ziehen. War kein vollständiges Bild zu gewinnen, so mußten die thatsächlich gegebenen Züge um so dankbarer benutzt werden. Die Namen von zwei Musikern, welche die Ausbildung Méhuls in den entscheidenden Jahren leiteten, stehen fest: Hanser und Edelmann. Es wäre die Pflicht eines gründlichen Biographen gewesen, die vorhandenen Kompositionen dieser Männer nachzusehen und nach Spuren zu forschen, die von ihnen zu den Werken und zu dem Wesen Méhuls hinüberweisen. Vom vierten Kapitel ab wird die Ausbeute Pougins unvergleichlich reicher. Von der Zeit ab, in welche wir mit diesem Abschnitt der Biographie eintreten, nimmt Méhul den Charakter einer öffentlichen Persönlichkeit an, über die unaufhörlich geschrieben und gesprochen wurde. Pougin ist dieser unbenutzten Litteratur nachgegangen und hat aus Briefwechseln, Memoiren, Regierungserlassen, und vor Allem aus der französischen Presse, eine Menge Dokumente hervorgezogen, welche das Lebensbild Méhuls bereichern und mit Zuständen und Personen verknüpfen, die Interesse erregen. Die wichtigsten unter diesen neuen Quellen sind die Mittheilungen von Arnault und von Hofmann, den dichterischen Mitarbeitern an vielen Opern des Komponisten; ihnen zunächst ist die sogenannte »Notice« zu stellen, in welcher Cherubini dem obengenannten Quatremère de Quincy eine Skizze von Méhuls künstlerischer Erscheinung gab. Der Hauptstrom dieser von Pougin aufgedeckten Schriftstücke hat für Méhul nur insofern Wichtigkeit, als die äußere Biographie in Betracht kommt. Aber er wirft von hier aus manches bedeutende Licht auf die ganze künstlerische Stellung des Komponisten. Wir erfahren hier — um ein Beispiel anzuführen — zum ersten Male in welchem Umfange sich Méhul der Komposition patriotischer Volksgesänge widmete und welche moralischen Früchte ihm diese unbedeutende Arbeit eintrug. Viel größer jedoch ist der Werth welchen die neuen Mittheilungen Pougins für die allgemeine Geschichte der französischen Musik in der Zeit Méhuls haben, insbesondere für die Kenntniß von den merkwürdigen Schicksalen der Oper und der Kunst überhaupt zur Zeit der Revolution. Daß das Theater und die Oper, als ein kräftiges Ventil des Pariser Volksgeistes tief in die Geschichte jener Bewegung hineingezogen war, ist längst bekannt. Aber das Bild dieses Zusammenhangs lebt in den von Pougin mitge-

theilten Dokumenten in einer anekdotischen Deutlichkeit auf, der wir neue Eindrücke verdanken: Méhuls »Adrien« wurde von der Censur zurückgehalten, weil in dem Werke das Wort »liberté« nirgends vorkam. Ohne Zweifel hat dieser politische Theil der Biographie den Verfasser besonders gereizt; er geht ihm mehr nach als nothwendig ist. Den erwähnten Edelmann hat er fast nur von dieser Seite dargestellt. Ein französischer Schriftsteller hat aber in der Regel ein großes allgemeines Publikum im Auge. Die Fachleute finden in dem Buche immer noch ihre Rechnung; hauptsächlich durch die kleinen Notizen, welche aus den von Pougin ergriffnen neuen Méhulakten gelegentlich und zufällig herausfallen. Unter ihnen möchte ich namentlich diejenigen hervorheben, welche uns mit den Programmen der Concerts spirituels in der ersten Zeit dieses interessanten Instituts bekannt machen. Wird sich nicht einmal eine junge Kraft an der Geschichte dieser Konzerte versuchen?

Die Biographie Méhuls von Pougin ist nach dem, was wir bisher in Betracht genommen haben, eine fleißige und eine nützliche Arbeit, eine Arbeit, welche für das Streben nach historischer Genauigkeit, dessen sich Pougin selbst in dem Supplément von Fétis' Biographie etc. rühmt, ein neues Zeugniß ablegt. Jedoch hat der Verfasser seine Aufgabe etwas einseitig aufgefaßt und den Segen seiner historischen Methode etwas zu reichlich und zu ausschließlich auf Dinge strömen lassen, die in dem Lebenswerke eines Künstlers zuletzt doch nur zur Dekoration und zur Staffage gehören. Da, wo die Dokumentenmaschine nicht eingriff, haben die Untersuchungen Pougins nichts zu Tage gefördert; vielmehr: sie sind einfach unterblieben. Der musikalische Theil der Arbeit ist im höchsten Grade flüchtig und unselbständig: er zeigt den bequemen, gleichmäßig pedantischen Schritt eines Registrators, aber weder den Gang noch den Horizont eines Forschers. Pougins Kritik bewegt sich von A bis Z immer in derselben angenehmen Dreifelderwirthschaft. Handelt es sich um dramatische Werke, so ist die erste Frage: wer hat diesen Stoff schon vor Méhul auf die französische Bühne gebracht. Die zweite Station bildet eine Beschreibung der Schwierigkeiten, welche sich der Aufführung entgegenstellten. Beim »Adrien« nehmen sie zwanzig Seiten ein. Der dritte Theil giebt die Schilderung der Erfolge des Werks, wie sich dieselben in den Berichten von Zeitgenossen und namentlich der zeitgenössischen Presse wiederspiegeln. Was dann Pougin selbst noch hinzufügt, bewegt sich im Stile des eiligen Journalisten: er spricht von breiten und luftigen Formen, vom sublimen und niederschmetternden Genie: geht aber ganz selten auf etwas ein. Wo er dies thut, läuft er in ausgetretenen Geleisen, erhitzt sich für Stücke, die vom ersten Tage an in ihrer Bedeutung feststanden, oder aber er kompromittirt sich. Das ist ihm in dem Falle passirt, wo er aus Veranlassung einer Stelle in »Euphrosyne« in eine Auseinandersetzung über das Leitmotiv abschweift. Sucht da Pougin an allen Enden nach Beispielen herum, durch welche die Priorität dieses Ausdrucksmittels einem Richard Wagner streitig gemacht werden soll, und weiß nichts von den schönsten Fällen, die sich von der Anwendung der Reminiscenz in Méhul selbst finden! Ich meine in seiner »Phrosyne et Mélidor« und in seinem »Ariodant«. Eine Auseinandersetzung über die eigene Art von Méhuls Musik und ihre Wurzeln, die einigermassen eindränge und aufhellte, suche man in dem Buche nicht! »Stratonice« weist wie mit Fingern auf Mozart; »Phrosyne« enthält Scenen, die Sacchinis »Oedipe« aufs deutlichste zum Vorbild nehmen; Cherubini guckt aus jeder von Méhuls Ouverturen heraus. Diese Thatsachen, eben so wie verwandte Fragen, welche das Verhältniß Méhuls zur nationalen Musik berühren, zur Romanze, zum Melodrame, das in seinen Opern so wichtig ist, die Fragen über die Formen Méhuls, über das Verhalten ihnen gegenüber im Verlauf seiner Entwickelung hätten doch

irgendwo zur Sprache kommen müssen. Wenn nicht am Anfang oder bei den betreffenden Werken, so doch am Schlusse der Arbeit, in dem neunzehnten Kapitel, welches ganz eigens von dem »Genie und dem Charakter Méhuls« handelt. Aber auch hier begnügt sich Pougin mit dem, was Cherubini, Berton, Lesueur, Berlioz über den Komponisten des »Joseph« Allgemeines gesagt haben. Mit Freude muß man sich da des Schlußkapitels erinnern in welchem Iullien unter einer ähnlichen Überschrift die Summe von der Kunst seines Helden Berlioz gezogen hat.

Bei der Beschränktheit, mit welcher Pougin seine Aufgabe gefaßt hat, ist es nicht zu verwundern, daß er über Méhul im Auslande nur wenig mittheilt. Die in Preßburg aufgefundene Krönungsmesse veranlaßt ihn zu einigen Worten; auch der Theilnahme, welche Weber und Spohr für ihren französischen Zeitgenossen zeigten, ist gedacht, der bekannte Aufsatz Webers über »Joseph« sogar im Auszug wiedergegeben. Aber die Sinfonien Méhuls im deutschen Konzert sind übergangen. Von der Oper »Une folie« scheint Pougin anzunehmen, daß sie erst 1845 in Berlin übersetzt und aufgeführt worden sei, während doch das Werk Jahrzehnte vorher unter dem Titel »Die beiden Füchse« oder »Je toller, je besser« ein Lieblingsstück der deutschen Bühnen war.

Leipzig. **H. Kretzschmar.**

Frederick Niecks, Frederick Chopin as a man and musician. In two volumes. London & New York, Novello, Ewer & Co. 1888. (XII, 340 und VIII, 375 S. 8⁰).

»Eine Biographie in des Wortes bester Bedeutung und ein auf umfassenden Studien beruhendes, nach zehnjähriger mühevoller Arbeit vollendetes Werk, das berufen und würdig ist, unter den musikhistorischen Spezial-Werken der Neuzeit einen Ehrenplatz einzunehmen« — so möchte ich mit wenig Worten den Gesamteindruck wiedergeben, den ich nach eingehendem Studium dieses umfang- und inhaltreichen Werkes gewonnen habe.

Den Werth eines Buches bestimmt das Ziel, welches sich der Verfasser gesteckt hat, und die Art und Weise, wie er dies Ziel erreicht bezw. zu erreichen versucht hat. In erstgenannter Hinsicht hat sich der jüngste Chopin-Biograph ein höheres und würdigeres Ziel gesteckt, als alle seine Vorgänger, mit Ausnahme vielleicht eines einzigen: Franz Liszt. Er begnügte sich nicht, ein an Wechselfällen nicht allzureiches Künstlerleben, wie es das Leben Chopins war, historisch getreu darzustellen, vielfach verbreitete irrige Deutungen seiner Handlungen aufzuklären und den Wust anekdotenhafter Zusätze und willkürlicher Phantasien zu beseitigen. Er faßt seine Aufgabe weiter und höher und zeigt uns den Künstler im Lichte der außerordentlich mannigfachen politischen, sozialen und geistigen Bestrebungen seiner Zeit, als ein Triebrad in dem großen Getriebe der Weltenuhr, an der ein jeglicher seinen Theil zu wirken berufen ist, und deren charakteristische Eigenthümlichkeiten sich zu jeder Zeit in hervorragenden Geistern widerspiegeln. So »intim« nun aber grade Chopin's ganzes Wesen als Mensch und Künstler war, so zeigt sich doch auch in ihm in ganz auffälliger Weise die Individualisirung einer ganz bestimmten Richtung seiner Zeit: es ist jener traumhaft elegische Zug, der die Poesien Lamartines, Bérangers und des besseren Theils der deutschen Romantiker durchweht, der das Herz bald in heiligen Schauern erbeben, bald in feuriger, leidenschaftlicher Gluth erzittern macht; es ist jenes eigenthümliche Empfinden, das sich seliger im Entbehren als im Genießen und glücklicher im Träumen als im Wachen fühlt; das dem Ahnen den Vorzug giebt

vor dem Wissen, dem dämmernden Zwielicht vor dem klaren Tag; das unter Thränen lächelt, und nur in dem Glück seine volle Zufriedenheit findet, welches der Schmerz geweiht hat.

Die Frage, wie und auf welchem Wege der Verfasser dies angedeutete Ziel zu erreichen bemüht gewesen ist, kann in negativer und in positiver Hinsicht beantwortet werden. In negativer: indem man sich das Urtheil vergegenwärtigt, welches der Verfasser über die bisher erschienenen Schriften über Chopin in der Vorrede seines Werkes fällt. An erster Stelle ist Franz Liszt zu nennen, dessen »Frédéric Chopin« 1851 in der »France musicale« und 1852 bei Breitkopf & Härtel erschien. Von Übersetzungen des Liszt'schen, in seiner Art immer noch unübertroffenen Nekrologes auf seinen Freund und Kunstgenossen erwähnt der Verfasser nur die englische von M. W. Cook, London 1877, nicht aber die höchst verdienstvolle auf des Verfassers eigenen Wunsch unternommene deutsche Übertragung durch La Mara (Marie Lipsius) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1880 (1. Band der »Gesammelten Schriften« von Fr. Liszt ib. 1880 ff.). So unschätzbar Liszt's Hymnus auf seinen Freund für das Verständniß der poetischen Seite der Chopin'schen Kompositionen für alle Zeiten sein und bleiben wird, so wenig werthvoll muß der größte Theil des positiv Historischen in jenem Buch erscheinen. Hierin folgte Liszt gar oft den schon zu Chopins Lebzeiten allgemein verbreiteten unrichtigen Angaben, und er war so wenig Musikhistoriker im strengen Sinne des Wortes, daß er jene offenkundigen Fehler bei der 2. Auflage zu verbessern der Fürstin Wittgenstein überließ, die indessen eben so wenig biographisches Talent als Liszt zeigte: denn alle unrichtigen Daten finden sich auch in der 2. Ausgabe wieder.

Eine demnächst erschienene, in polnischer Sprache abgefaßte Biographie eines Deutschen mit dem polnisch verunstalteten Namen: M. A. Szulc [= Schulz], Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne, Posen 1873, erinnert durch ihr wüstes Chaos an die weiland polnischen Reichstage unseligen Angedenkens. Erst 1877, 28 Jahre nach Chopins Tode, begegnen wir dem ersten Versuche einer geordneten biographischen Darstellung. M. Karasowski, Mitglied des Dresdener Orchesters und in Warschau geboren, war mit den Verwandten und Freunden Chopins daselbst wohl bekannt, und so war es ihm gelungen, eine ziemlich erhebliche Anzahl Chopin'scher Briefe einzusehen und diese sowohl, als was sich sonst in polnischen Archiven, Zeitungen u. dgl. über Chopin fand, außerdem auch mündliche Berichte für sein Werk zu verwerthen. Karasowski's Briefe und Mittheilungen bilden auch jetzt noch für den ersten Theil der Niecks'schen Biographie die wesentliche Unterlage; allein für die Zeit von Chopin's Übersiedelung nach Paris fehlt Karasowski jede Kenntniß der historischen, literarischen und sozialen Verhältnisse; hier zeigt er sich nicht einmal mit den am nächsten liegenden biographischen Quellen (z. B. mit den Schriften George Sands) bekannt. Dazu kommt der anekdotenhafte Charakter, der dem größeren Theile dieses Buches eigenthümlich ist. Die 1. Ausgabe erschien Dresden 1877, die 2. 1878, die 3. (unveränderte) 1881. Eine polnische Ausgabe u. d. Tit.: »Zycie, listy dziela« mit bisher unbekannten Briefen Chopin's an Fontana wurde 1882 in Warschau herausgegeben.

Nach Karasowski gearbeitet, ganz unselbständig und zum Theil ungenau ist: M. A. Audley Frédéric Chopin, sa vie et ses oeuvres. Paris 1880. La Mara's Lebenskizze Chopin's (»Musikal. Studienköpfe« 5. Aufl., Leipzig [1879] Bd. 1. S. 265) ist vom Verfasser nicht genannt. Beansprucht diese letztgenannte Arbeit zwar an sich keinen selbständigen biographischen Werth — auch ihre Quelle ist Karasowski —, so darf doch das geistreiche und feine Urtheil La Mara's über Chopin's künstlerische Eigenart nicht übersehen werden. Es verleiht der kleinen Skizze einen nicht unerheblichen ästhetischen Werth.

Auf Mittheilungen des englischen Musikforschers A. J. Hipkins, außerdem auf Liszt und Karasowski gründet sich: Jos. Benett, Essay über Chopin (Novello's Primer of musical biography) und Hueffer's Chopin in der Fortnightly Review Sept. 1877, dann: Edinburgh 1880.

Aus dieser Übersicht ergiebt es sich, was Niecks' Aufgabe war: Es galt zunächst eine authentische Vorstellung von dem Hauptlebensabschnitte Chopin's, seinem Pariser Aufenthalte, zu gewinnen. Die Hauptquelle hiefür boten außer einer Anzahl bis dahin unbekannter Briefe Chopin's an seine Freunde Hiller, Fontana und Franchomme, von denen weiter unten die Rede sein wird, Mittheilungen und Berichte solcher Personen, die mit Chopin in engem Verkehr standen: in erster Reihe Liszt's, Hiller's, Gutmann's und einer sehr großen Anzahl anderer, die entweder als Schüler oder sonst irgendwie mit Chopin in Berührung gekommen waren. Dazu kam eine andere Art Quellen: die schriftlichen Berichte der Zeitgenossen, namentlich die Werke George Sand's, von denen die »Histoire de ma vie«, »Un hiver à Majorque« und die »Correspondance« ganz besonders reiches Material für die Arbeit lieferten, ein Material freilich, das der Verfasser nicht ohne weiteres und ohne jedes Bedenken hinnehmen durfte: hier galt es vielmehr mit kritischem Blick »Wahrheit« von »Dichtung« zu scheiden. Daß der Verfasser nicht auch George Sand's »Consuelo«, »La Comtesse de Rudolstadt«, insbesondere aber »Lucrezia Floriani« für seine Zwecke ausnutzte, ist wohl zu entschuldigen, wenngleich ich nicht zweifle, daß ein wohlgeschultes kritisches Auge, das die literarische Eigenart George Sand's genau kennt, manchen werthvollen Zug zu dem Gesamtbilde Chopin's herausfinden könnte. Daneben hat der Verfasser die gesamte Chopin-Literatur einschließlich der Berichte in Tagesblättern, Journalen, Flugschriften und musikalischen Fachschriften, sowie der kritischen Literatur (ich erwähne an erster Stelle die Kritiken Rob. Schumann's über Chopin, die meines Erachtens allerdings eine noch viel gründlichere Ausnutzung hätten finden können), und der Memoiren-Literatur (Mendelssohn, Hiller, Marmontel, Lenz, Wodzinski), kurz alles, was über Chopin zu erreichen war, in umfassender Weise verwerthet, und soweit es mir möglich ist, das unendlich umfangreiche Material zu übersehen, glaube ich, ist nichts Erhebliches unberücksichtigt geblieben. Somit ist das Werk allein schon rücksichtlich des in ihm verarbeiteten Materials ein Denkmal von dauerndem Werth in unserer musikalischen Literatur.

Die positive Seite der Frage, wie der Verfasser sein Ziel erreicht habe, wird sich am sichersten und einfachsten erledigen, wenn man sich den Gang der biographischen Darstellung in seinen Hauptmomenten vorführt. Es wird sich bei dieser Musterung des Gesamtinhaltes von selbst die Gelegenheit bieten, an dieser und jener Stelle Ergänzungen einzuschalten, vielleicht auch hin und wieder eine Ungenauigkeit zu berichtigen.

Der Name »Frédéric Chopin« ist trotz seines französischen Klanges und Ursprunges mit der polnischen Nation unzertrennlich verbunden. Schon der Vater unseres Künstlers, obwohl Lothringer von Geburt, betrachtete sich als Polen und Frédéric's Mutter Justina Krzyzanowska war eine Polin von reinstem Blut; und Chopin selbst, in Polen geboren, erzogen uud zum Künstler herangereift, fühlte sich unzertrennlich mit diesem unglücklichen Lande verbunden. Jenen silbernen Becher, mit heimischer Erde gefüllt, den ihm seine Freunde beim Abschied von seiner Heimath schenkten, hat er bis zu seinem Ende treu bewahrt und in seinem letzten Willen bestimmt, daß man diese polnische Erde auf seinen Sarg streue. Vor allem aber hat er als Komponist bedeutende Anregung aus polnischen Nationalmelodien gewonnen, wenn gleich seine Werke keineswegs so exklusiv »polnische Musik« sind, als man bisweilen glauben machen will. Chopin besaß eine viel zu kräftig aus-

gebildete künstlerische, d. h. rein musikalische Individualität, als daß das Nationale so ganz ausschließlich die Oberhand über ihn gewonnen hätte.

Nach allem diesem scheint es durchaus gerechtfertigt, wenn Fr. Niecks das einleitende Kapitel seines Werkes dem Lande und dem Volke widmet, das Chopin mit Recht zu den Seinigen zählt. Die unglückliche Lage des polnischen Reiches, sein Dahinsiechen in Folge unseliger sozialer Verhältnisse, die politischen Unfälle, die Theilungen des Landes, die jammervollen inneren Zustände schildert der Verfasser nach durchaus zuverlässigen, bewährten Quellen. Ich habe den Ausführungen nur wenige Ergänzungen beizufügen. Jene innere Zersplitterung resultirte aus dem ewigen Kampfe zwischen orientalischer Barbarei und europäischer Civilisation, den die Geschichte dieses Landes fast auf jeder Seite wiederspiegelt. Überall in Europa war die Sklaverei abgeschafft und an ihre Stelle das Evangelium der Liebe getreten; in Deutschland waren die Standesunterschiede im Allgemeinen wenigstens durch geordnete Lehnsverhältnisse und sichere Rechtspflege ausgeglichen. Keine Spur davon in Polen. Ja selbst die Hüter des Evangeliums der Liebe, die kirchlichen Oberen, die zunächst die Pflicht fühlen mußten, sich der unterdrückten Leibeigenen anzunehmen, sie fühlten sich in erster Linie als »Polen« und erst in zweiter als »Bischöfe«. Daher denn die erschreckenden Gegensätze, die dieses Land und seine Geschichte aufweist: Kunst und Gelehrsamkeit stellenweise in hoher Blüte, aber das Volk roh und dumm und ohne jeden Unterricht, herrliche Paläste in der Umgebung der elendesten Hütten, und was das schlimmste war, man sah keine Veranlassung, sich dadurch seiner Leibeigenen und Sklaven zu berauben, daß man sie für einen besseren Zustand empfänglich machte. Da endlich — es war am Ende des 9. Decenniums des vorigen Jahrhunderts — schien die Morgenröthe einer besseren Zeit anzubrechen, der 3. Mai 1791 gab Polen eine neue Konstitution, die dem Adel wichtige Rechte entriß, das obstruirende »liberum veto« beseitigte, das Volk befreite; aber schon im nächsten Jahre folgte die Konferenz von Targovicza und an Stelle eines tyrannischen Herrn, des Adels, hatte das arme polnische Volk jetzt deren zwei: das Land gerieth dank dem Verrath des auf seine Rechte dem Volke gegenüber eifersüchtigen Adels in russische Abhängigkeit. Damit schien — und das mag die letzte Theilung Polens nach dem Falle des heldenmüthigen, edlen Kosciusko immerhin zum Theil wenigstens rechtfertigen — das Land selbst sein Recht auf politische Selbständigkeit verwirkt zu haben.

Dies waren die politischen Verhältnisse, als der Vater Friedrichs: Nicolas Chopin aus Nancy, zur Zeit der Herrschaft Stanislaus Lesszinsky's über Lothringen nach Polen einwanderte (1787), nicht, wie man bisher angenommen hat, um bei den Kindern der Starostin Łączyńska eine Hauslehrerstelle anzunehmen (vgl. Karasowski, F. Chopin Aufl. 3, S. 6), sondern wie inzwischen derselbe Gewährsmann auf Grund der Pamiętniki des Grafen Fryderyk Skarbek, des Taufpathen Friedrich Chopin's festgestellt hat, zu viel weniger idealem Zweck: ein Franzose hatte in Warschau eine Tabaksmanufaktur gegründet, in die Nicolas Chopin als Buchhalter eintreten sollte. Als nun nach den verhängnißvollen Ereignissen des Jahres 1795 ein großer Theil der vornehmen Polen auswanderte und bei Franzosen und Türken die Hülfe suchte, die man sich selbst nicht hatte schaffen können, ging die Industrie begreiflicher Weise zurück und die Fabrik, an der Chopin's Vater thätig war, wurde geschlossen. Nicolas Chopin, der für die polnische Sache unter Kosciusko das Schwert ergriffen und den Rang eines Hauptmanns der Nationalgarde bekleidet hatte, gedachte nach Hause zurückzukehren, aber Krankheit hielt ihn zurück. Er siedelte nach Zelazowa Wola bei Sochaczew, 6 Meilen westlich von Warschau, auf das Gut eines Grafen Skarbek über, und wurde daselbst Haus-

lehrer des jungen Fryderyk Skarbek. Hier vermählt er sich mit Justina Krzyzanowska, hier wurden ihm drei Töchter und ein Sohn geboren, der nach dem Namen des jungen Grafen, der zugleich der Taufpathe des Jüngstgebornen wurde, den Namen Frédéric erhielt. Niecks stellt als Geburtstag den 1. März 1809 fest, obwohl eine Inschrift auf einem Gedenkstein in der Heilig-Kreuz-Kirche zu Warschau den 2. März (Tag der Taufe?) angiebt. Bekannt ist, daß auf dem Père Lachaise in Paris 1810 als Geburtsjahr fälschlich angegeben ist, und Fétis setzt in der 2. Auflage seiner Biographie universelle gar den 8. Februar als Geburtstag an.

Als im Jahre 1807 durch Napoleon I. das Großherzogthum Warschau entstanden war, schienen bessere und sichere Zeiten zurückkehren zu wollen; und so kehrte denn auch Nicolas Chopin dorthin zurück und erhielt vom 1. Oktober 1810 ab eine Lehrerstelle für französischen Unterricht am neugegründeten Lyceum. Im weiteren Verlauf der Zeit eröffnete er ein mit einem Pensionat verbundenes Privat-Lehrinstitut, auch wurde er Lehrer an der Artillerie- und Ingenieurschule, so daß wohl anzunehmen ist, Chopin's materielle Verhältnisse seien durchweg wohl befriedigende gewesen. Damit fällt als ganz unhaltbar die Annahme Liszt's, Fürst Anton Radziwill habe für die Erziehung und Ausbildung Friedrichs auf dem Warschauer Lyceum in wohlwollendster Weise gesorgt. Überhaupt bot in der ersten Warschauer Zeit die Familie Chopin's das Bild des schönsten und herrlichsten Familienglückes. Die Schwestern Friedrichs: Louise, Isabella und Emilia zeichneten sich durch außergewöhnliche geistige Begabung aus, und namentlich erweckte die Lieblingsschwester Friedrichs, Emilia durch ihre ganz besonders ausgezeichneten literarischen, poetischen und allgemein künstlerischen Talente die schönsten Hoffnungen; sie starb leider bereits im Alter von 14 Jahren (Über ihren Tod vgl. Karas., S. 13). Über die Persönlichkeit der Mutter Chopin's hat der Verfasser aus K. W. Wójcicki's »Comentarz Powazkowski« und den Angaben einer schottischen Lady, die Justina Chopin als hochbetagte Frau kennen lernte, einige Andeutungen gesammelt (»a neat, quiet, intelligent old lady«). Der erste Musiklehrer Friedrichs war Ziwny (so, und nicht Zywny, wie Niecks nach dem Vorgange Friedr. Chopin's schreibt, schrieb sich Ziwny selbst, vgl. Niecks I, S. 31). Liszt preist Ziwny als einen begeisterten Anhänger J. S. Bach's. Dem scheint mir aber keineswegs so streng zu widersprechen, daß, wie N. von Eduard Wolff als authentisch erfahren hat, Chopin's Lehrer nicht Pianist, sondern Violinspieler war. Wie der von N. mitgetheilte Brief Ziwny's (S. 31) beweist, nennt sich Ziwny selbst »Musikmeister«; war also auch sein Hauptinstrument die Violine, so schließt das keineswegs aus, daß er ein Kenner und Liebhaber Bach's war, zumal er offenbar ein allseitig gebildeter, erfahrener Musikpädagoge war.

Das erste Auftreten des kleinen »Chopinek« (polnische Koseform) mit einem Konzert von Gyrowetz bei Gelegenheit eines Wohlthätigkeitskonzertes machte ihn zum Liebling der polnischen Aristokratie, und die Fortschritte, die der kleine Virtuose in den folgenden Jahren und trotzdem er Schüler des Lyceums geworden war, in überraschender Weise machte, die Auszeichnungen, die er von Md. Catalani, der gefeierten Sängerin, und später von Kaiser Alexander I. bei Gelegenheit öffentlicher Aufführungen erhielt, schafften ihm bald einen bedeutenden Ruf. Inzwischen hatte der Vater die musikalische Weiterbildung des jungen Künstlers dem bewährten Theoretiker und Komponisten Josef Elsner, einem geborenen Schlesier (aus Grottkau, nicht Grotkau) anvertraut (über ihn und sein wechselvolles Leben vgl. die Biographie von Boguslawski). Elsner, an dem Chopin bis an sein Lebensende mit großer Liebe hing und den er als Lehrer wie als Komponisten sehr hoch verehrte, wurde der Censor aller kompositorischen Jugend-Arbeiten Chopin's; ihm d. h. seiner Unterweisung hat Chopin offenbar es zu verdanken,

daß sein musikalischer Satz durchweg von einer Sauberkeit und Reinheit ist, die Bewunderung erregt. Einige seiner ersten Kompositionen, die jedenfalls unter Elsner's Antheil entstanden, sind nach Chopin's Tode veröffentlicht. Unter diesen posthumen Werken gilt die Gis-moll Polonaise (No. 15 der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe dieser Werke) aus dem Jahre 1822 als das früheste; sodann sind zwei Mazurkas (G und B-dur) und die B-moll Polonaise (No. 16 der genannten Ausgabe) zu erwähnen. Noch älter als diese letztgenannte Komposition und wahrscheinlich aus dem Jahre 1824 stammen die ganz reizenden Variationen über den »Schweizerbuben« (*Variations . . . sur un air allemand*), die erst im Mai 1851 im Druck erschienen. Endlich gehört hierher das als Op. 1 im Jahre 1825 veröffentlichte, der Frau des Lyceum-Direktors Dr. Linde gewidmete Rondeau in C-moll. Trotz dieser ernsten musikalischen Studien und trotz der Arbeiten, die die Schule, zu deren besten Schülern Chopin zählte, von ihm forderte, fand er noch Zeit und Gelegenheit genug, all' die andern liebenswürdigen Gaben, die ihm die Natur verliehen, auszunützen: Sein mimisch-parodistisches Talent schuf manche heitere Stunde im Familienkreise und wurde noch in späteren Jahren von George Sand, Hiller, Liszt, Moscheles, Balzac u. A. lebhaft bewundert; nicht minder seine Gabe, Karrikaturen zu zeichnen; und schließlich trat auch eine dichterische und schauspielerische Begabung bei Gelegenheit eines Familienfestes hervor. Daß so mannichfache Anregungen und Anstregungen die Körperkräfte eines in der Entwicklung begriffenen jungen Mannes in Anspruch nahmen, ist leicht erklärlich. Er verbrachte daher die Ferien im August 1824 in Szafarnia, und begleitete 2 Jahre später seine Mutter und seine Schwester Emilia, die damals 13 Jahre zählte und lungenleidend war, nach Reinerz. Aus Szafarnia und Reinerz findet sich je ein Brief an seinen Freund Wilhelm Kolberg vor. Es ist sehr zu bedauern, daß N. diese beiden frühesten Dokumente aus Chopin's Leben nicht mitgetheilt hat. Nach den wenigen Andeutungen, die der Verfasser aus dem Reinerzer Briefe macht, fiel Chopin, der damals 17 Jahr alt war, das Bergsteigen sehr schwer; eine Bemerkung, die recht befremdend klingt, da ich aus genauester Ortskenntniß weiß, daß kein Berg in der nächsten Umgebung von Reinerz irgend welche auch nur in geringem Grade erhebliche Schwierigkeiten und Anstrengungen einem 17jährigen jungen Manne bieten kann. Von einem Besuch der ca. 2 Meilen von Reinerz entfernten Heuscheuer rieth der Arzt wegen des scharfen Luftzuges auf jenem steil sich erhebenden, aber bequem auf Stufen damals schon zu ersteigenden Sandsteinplateau ab. Auch an eine Besteigung der hohen Mense, die näher gelegen ist, war wohl nicht zu denken; folglich können nur die nächstliegenden Berge Chopin jenes Unbehagen verursacht haben, das ein Schlaglicht auf seinen damaligen Gesundheitszustand wirft. Der Verfasser sagt gewiß mit Recht: »obwohl Chopin in der Jugend keine ernstliche Krankheit zu überstehen hatte, war doch seine Gesundheit schwächlich«; ich möchte mit Rücksicht auf das vorher Ausgeführte sagen: »höchst schwächlich«, und wenn auch in dem Körper noch nicht der Stoff jener Krankheit steckte, der er schließlich erlag, so war er doch ein geeigneter Boden für die Aufnahme jenes Krankheitsstoffes. Seltsam kontrastirt hiermit freilich sein übermüthiges Wort in einem späteren Briefe aus Wien (vgl. Kar. S. 161): »Ich bin gesund wie ein Löwe«.

Von Reinerz ging Chopin nach Strzyżewo, der Besitzung der Schwester seines Pathen, des Grafen Fryd. Skarbek. Der Aufenthalt hierselbst gab ihm häufige Gelegenheit, der volksthümlichen polnischen National-Musik zu lauschen, deren rhythmische, melodische und harmonische Eigenthümlichkeit sich ihm tief einprägten.

Im nächstfolgenden Jahre (1827) verließ Chopin die Anstalt mit dem Reife-

zeugniß und offenbar bereits fest entschlossen, der Kunst zu leben. Eine Reihe von Werken war inzwischen entstanden, von denen indessen, wie es scheint, nur Op. 4 (C-moll-Sonate) und Op. 2 (Variationen für Klavier und Orchester über: „*Là ci darem la mano*“) erhalten bezw. veröffentlicht worden sind. Das letztgenannte Werk erregte bekanntlich R. Schumann's Begeisterung in höchstem Grade, »solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft« beugte Florestan sein Haupt (vgl. Ges. Werke hrsg. v. H. Simon, Leipz. Reclam s. a. I, 13—16).

Dem Wunsche, des Vaters, daß sein Sohn eine große geistig belebte Stadt kennen lernen möge, entsprach eine glückliche Fügung des Geschickes. Dr. Jarocki, ein Kollege Nicolas Chopin's und Zoologe von Ruf, erhielt eine Einladung zu der für den September 1828 von Friedrich Wilhelm III. nach Berlin unter dem Vorsitz Alexander v. Humboldts zusammenberufenen Naturforscher-Versammlung. Der 19jährige Friedrich war sein Begleiter. Über die Erlebnisse in Berlin geben die bereits von Karasowski mitgetheilten Briefe Auskunft, desgleichen über die Rückreise nach Polen. Ich habe nur gegenüber den Zweifeln N.'s bezüglich der Glaubwürdigkeit der Erzählung Karasowski's von der improvisirten musikalischen Unterhaltung im Züllichauer Posthause zu bemerken, daß die Erzählung im Allgemeinen ganz und gar den Stempel der Wahrhaftigkeit trägt, und daß insbesondere der Umstand, daß Chopin selbst gern an dies heitere Reiseabenteuer sich erinnerte, für die Richtigkeit der anspruchslosen Erzählung spricht. Auch jene Anekdote von Chopin's Orgelspiel (Kar. S. 28) behandelt N. meines Erachtens viel zu rigoros. Ähnliches ist schon oft manchem in sein Spiel versunkenen Organisten begegnet, er braucht darum noch lange kein Chopin zu sein. Ich halte beide Erzählungen für ganz glaubwürdig, weil sie eben in keiner Weise die »Absicht« einer Erdichtung darlegen, sondern so ganz und gar harmlos, naturwahr und naturgetreu sind.

War das musikalische Facit der Berliner Reise für Chopin ein sehr geringes (Dr. Jarocki war offenbar nicht die geeignete Persönlichkeit, Chopin mit den musikalischen Koryphäen des damaligen Berlin: Spontini, Zelter, Mendelssohn näher hekannt zu machen), so sollte die für nächstes Jahr (1829) festgesetzte Reise des jungen Künstlers nach Wien zu einem desto bemerkenswertheren Ergebniß führen. Hier gab Chopin seine ersten beiden selbständigen Konzerte außerhalb seiner Vaterstadt, hier erntete er seine ersten, ruhmreichen Erfolge, durch die das Selbstbewußtsein des jungen bescheidenen Künstlers soweit erstarkte, als es der wahre Künstler für seinen Beruf nöthig hat. Niemals indessen artete bei Chopin dies Selbstgefühl in Selbstüberhebung und Künstlereitelkeit aus; vielmehr zeigt sich bei ihm von Jugend auf eine wahrhaft bewundernswerthe Strenge gegen sich selbst; nur wenig Künstler haben solche ernste Selbstkritik geübt, als Chopin. Zu den von Karasowski bereits benutzten Quellen über den ersten Wiener Aufenthalt treten bei Niecks die Berichte der »Wiener Theaterzeitung«, des »Sammlers« der Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur ect., so wie der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, die im ganzen den außerordentlich günstigen Eindruck bestätigen, den das Auftreten des jungen Künstlers hervorrief. — Aus der ansehnlichen Anzahl Kompositionen, die Chopin bis zum Jahre 1830 vollendete, sind die beiden Klavierkonzerte in E- und F-moll ganz besonders bemerkenswerth. N. weist aus Chopin's Briefen glaubhaft nach, daß das F-moll-Konzert, das als Op. 21 im April 1836 erschien, vor dem bereits 1833 gedruckten E-moll Konzert vollendet wurde, daß es also unrichtig ist, wenn Karasowski unter dem »Adagio«, das Chopin im Gedanken an die Sängerin Constantia Gladkowska (sein »Ideal«) komponirte, das Adagio in E-dur aus dem E-moll-Konzerte versteht (vgl. K. S. 100). Das F-moll-Konzert spielte Chopin bereits am 17. März 1830 im Theater zu Warschau, der

Brief von 20. Oktober 1829 an seinen Freund Titus Woyciechowski beweist hingegen ganz deutlich, daß er jenes Adagio damals bereits Elsner vorgelegt hatte, der es lobte. »Er sagte, es sei etwas Neues darin«; das Rondo selbst war damals noch nicht fertig, aber Chopin hatte die Absicht es demnächst zu vollenden (K. S. 104). Dagegen heißt es in dem Briefe vom 15. Mai 1830 — also nach Vollendung des F-moll-Konzertes geschrieben —: »Das Rondo zu dem neuen Konzert ist noch immer nicht fertig, da mir die richtige, begeisterte Stimmung dafür bis jetzt noch gefehlt. Habe ich nur das Allegro und das Adagio ganz beendet, so bin ich ohne Sorgen wegen des Finale. Das Adagio ist in E-dur, in romantischer, ruhiger, theilweise melancholicher Stimmung gehalten. Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wach ruft, z. B. in einer schönen, vom Mondlicht durchleuchteten Frühlingsnacht. Ich habe dazu Violinen mit Sordinen als Begleitung geschrieben. Ob sich das gut ausnehmen wird?« Nun ist aber der Brief an Titus W., in welchem sich die auf Constantia Gladkowska bezügliche Stelle befindet (»In Gedanken bei diesem holden Wesen komponirte ich das Adagio in meinem Konzerte und den Walzer, den ich Dir mitschicke«), vom 3. Oktober 1829 datirt. Es kann also hier kein anderes Adagio, als das im Briefe vom 20. desselben Monats und Jahres erwähnte gemeint sein, daher das Adagio des F-moll-Konzertes.

Der schon erwähnte Walzer ist, wie N. richtig erwiesen hat, der von Julius Fontana 1855 bei A. M. Schlesinger als Op. 70, No. 3 veröffentlichte Desdur-Walzer. Die allerdings etwas unklar gefaßte Stelle in Chopin's Briefe vom 3. Okt. 1829 lautet: »Schenke der mit + bezeichnete Stelle Deine Aufmerksamkeit, davon weiß Niemand außer Dir ... In dem fünften Takte des Trio müßte die Baßmelodie bis zum oberen »es« im Violinschlüssel dominiren, was ich Dir übrigens gar nicht erst zu sagen brauche, da Du es schon selbst herausfühlen wirst«. Dies paßt genau auf das in Ges-dur stehende Trio der genannten Walzers, wo im 5. Takte die Baßmelodie durch eine mit »es« beginnende Gegenmelodie der rechten Hand abgelöst wird.

Eine kleine Ungenauigkeit bemerke ich dagegen auf S. 175 des ersten Bandes. Hier ist aus einem bei K. S. 192 veröffentlichten Briefe eine längere Stelle als »Note« (Fußn.) citirt. Indessen ist im Orginalbriefe nur der erste von dem Wiener Sänger Cicimaro handelnde Satz Fußnote, alles andere, also von: »The moon shone with wondrous beauty« ab, ist Text. Auch fehlt S. 176 desselben Bandes die nicht unwichtige Notiz, daß das Brief-Citat einem Briefe an Elsner entnommen ist. Übrigens hat bei der Darstellung dieses ganzen, den zweiten Wiener Aufenthalt Chopin's behandelnden Abschnitts Hanslick's Buch über das Konzertwesen in Wien dem Verfasser gute Dienste geleistet.

Doch ich bin vorausgeeilt und muß ein entscheidendes Ereigniß in Chopin's Leben nachträglich erwähnen: es ist der Abschied aus seinem Vaterhause und aus seiner Heimath, die er nie wieder betreten sollte.

Am 2. November 1830 verließ Friedrich Warschau, wo er durch eine Anzahl von Konzerten sich den Ruf eines der hervorragendsten Virtuosen, dem die glänzendste Zukunft blühe, erworben hatte. Bemerkenswerth sind die trüben Ahnungen, welche ihn erfüllten, als er in die Ferne zog: »Wie traurig muß es sein«, schreibt er bereits 2 Monate vor seiner Abreise an seinen Freund Titus Woyciechowski, »wo anders und nicht da, wo man geboren ist, zu sterben! . . . Glaube mir, lieber Titus, ich käme manchmal gern zu Dir, um dort Ruhe für mein beklommenes Herz zu suchen; aber da das nicht möglich ist, so eile ich oft, ohne zu wissen weshalb, auf die Straße. Aber auch dort wird meine Sehnsucht durch

nichts gestillt oder abgelenkt: ich kehre wieder nach Hause zurück um mich — von Neuem namenlos zu sehnen —.« Diese Worte sind wie wenig andere bezeichnend für Chopin's innerstes Wesen. »Chopin war eine komprimirt leidenschaftliche Natur«, sagt Liszt (Ges. W. 4, 224) von ihm, »jeden Morgen begann er von neuem die schwierige Aufgabe, seinem aufwallenden Zorn, seinem glühenden Haß, seiner unendlichen Liebe . . . seiner fieberhaften Erregung Schweigen aufzuerlegen und sie durch eine Art geistigen Rausches hinzuhalten — ein Rausch, in den er sich versenkte, um durch seine Träume eine zauberische, feenhafte Welt heraufzubeschwören, um in ihr zu leben und . . . ein schmerzliches Glück zu finden«. Was Liszt in seiner überquellenden Ausdrucksweise »Rausch« nennt, war im Grunde nichts anders als jene aus »glühendem Haß« und »unendlicher Liebe« gewobene, namenlose »Sehnsucht«, jenes Drängen einer empfindsamen, zarten Seele nach Licht und Luft, und jene unüberwindliche Abneigung gegen Alles, was diese feine, aber mit der elementaren Kraft der Molecule wirkende Bewegung zu ersticken droht. —

Über Breslau, Dresden, Prag, Wien, München und Stuttgart führte ihn sein Weg nach Paris. Was er in den erstgenannten Städten erlebt, berichten die von Karasowski bereits mitgetheilten Briefe an seine Eltern und Geschwister, an Elsner und an seinen Freund Johann Matuszynski. Diese Briefe sind für Niecks die Grundlage seiner Darstellung fast ausschließlich geblieben; über Wien vgl. oben. In Bezug auf Chopin's Konzert in München macht N. auf die allerdings seltsame Thatsache aufmerksam, daß in Münchener Zeitungen von diesem Konzert keine Erwähnung gethan ist; nur No. 87 der »Flora« (vom 30. Aug. 1831) bringt einen Bericht, aus dem sich ergiebt, daß K.'s Angabe, Chopin habe in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft gespielt, dahin zu berichtigen ist, daß Chopin nur den dieser Gesellschaft gehörigen Saal für sein von Frau Pellegrini, den Herrn Bayer, Lenz, Harm, dem Klarinettisten Bärmann jun. und Kapellmeister Stunz unterstütztes Konzert benutzte. Daß keine Zeitung, selbst nicht der Generalberichterstatter über Münchener Konzerte in der »Allgem. musik. Ztg.« des Chopin-Konzertes Erwähnung thut, hingegen über Mendelssohn und Lafont Eingehendes berichtet wird, liegt vielleicht daran, daß Chopin's Name noch zu wenig bekannt war, vielleicht auch an der ungünstigen Jahreszeit (August). Jedenfalls kann dieser Umstand nicht die von Karasowski auf Grund eines Chopin'schen Briefes festgestellte Thatsache in Zweifel ziehen, daß Chopin mit seinem E-moll-Konzert in München einen großen Erfolg hatte. Der so bescheidene Künstler hätte gewiß nicht von Paris aus seinem Titus geschrieben (K. S. 219): »[Ich] spielte mein E-moll-Konzert, von dem man in der Hauptstadt Bayerns so sehr entzückt war«. Dieser Stelle gegenüber kann ich nicht begreifen, weshalb Niecks das von Karasowski S. 200 über dieses Konzert Gesagte als dem Berichte Chopin's nicht entsprechend bezeichnet. Ich glaube, der Verfasser geht in der Verwerfung der Karasowskischen Arbeit stellenweise doch zu weit.

Als Chopin in Stuttgart verweilte, erhielt er die Nachricht von der Einnahme Warschau's durch die Russen (8. September 1831). Die musikalische Tradition bringt mit diesem Ereigniß die Komposition der großen C-moll-Étude (Op. 10 No. 12) in Verbindung; und fürwahr, ergreifender und malerischer (d. h. in metaphysischem, nicht etwa in dem althergebrachten materiellen Sinne) kann ein großes, das Innerste eines glühenden Patrioten in wildem Schmerz erregendes Ereigniß nimmer dargestellt werden. Für die Richtigkeit der landläufigen Tradition sprechen jedenfalls die »inneren« Gründe mit aller nur erdenklichen Entschiedenheit.

Unter den Kompositionen, die Chopin in den Jahren 1829—31 vollendete, stehen in erster Reihe die beiden Klavierkonzerte. Schumann findet in ihnen

»Beethoven'schen Geist«, was er bald darauf erläutert, indem er sagt: »Beethoven bildete seinen (Chopin's) Geist in Kühnheit, Schubert sein Herz in Zartheit, Field seine Hand in Fertigkeit«. Wir kennen kein Urtheil, welches wie dieses letztgenannte das Wesen Chopin's so genau kennzeichnete. N. opponirt lebhaft gegen dies Urtheil Schumann's, ich glaube mit großem Unrecht. Um Schumann richtig zu verstehen, muß man sich in seine Zeit versetzen. Beethoven war der Höhe- und Kulminationspunkt der subjektiven Romantik, der Riese, unvergleichlich an Kühnheit und Großartigkeit. Chopin's harmonische Neuerungen, die Macht und Genialitat der Konzeption, wie sie sich in den beiden Konzerten ausspricht, sein unbedenkliches Abweichen von der Schablone Herz-Hünten, seine viel bedeutendere poetische Tiefe im Vergleich zu Hummel: all' dieses zeigte wirklich »Beethovenschen Geist«, wobei freilich Schumann nicht an die 9. Symphonie und die letzten Quartette Beethoven's gedacht haben mag. Aber Niecks' Frage: »what congeniality could there be between the rugged German aud the delicate Pole«? zeigt, daß er den musikalisch-kritischen Theil seiner Aufgabe nicht mit derselben Gewandtheit und Vielseitigkeit gelöst hat, wie den litterarischen. Darin scheint mir auch allein die Erklärung dafür zu finden zu sein, daß über die harmonischen und melodischen Neuerungen Chopin's eigentlich nirgends in sachgemäßer, rein musikalisch-theoretischer Weise gehandelt wird. Hier bleibt wohl noch manches nachzutragen. Das obige Urtheil über Beethoven ist doch mindestens schief und einseitig. In Beethoven hat man wohl mehr als einen »rugged German« zu sehen; das Septett, die As-dur-Sonate, die C-dur-, D-dur-, B-dur-Symphonie und so vieles andere, sehen doch nicht grade nach einem »rugged German« aus. Und wo der »delicate Pole« in der C-moll-Etude, im G-moll-Prélude No. 22, im F-moll-(No. 16), im B-moll-Scherzo, im letzten Satz der B-moll-Sonate zu finden sei, ist mir nicht ganz klar. Auch der Grund, daß Chopin zu wenig Schubert gekannt habe, um von ihm beeinflußt worden zu sein, ist mir nicht verständlich. Schubert's Eigenart prägt sich jedem feinfühligen Musiker, wie es doch Chopin unzweifelhaft im höchsten Grade war, schnell und an wenigen Exempeln ein, ganz abgesehen davon, daß N. erst nachweisen müßte, wie viel bezw. wie wenig Chopin damals von Schubert kannte, ein Nachweis der sehr schwer zu führen sein möchte. Mag er auch Schubert's Klaviersonaten, Impromptus, Phantasien u. dgl. nicht gekannt haben, seine Lieder waren in Aller Munde, und Chopin — der zweimal in Wien war — sollte sie nicht gekannt haben? N. meint, Chopin's Musik habe mehr den Charakter der Spohr'schen Musik. Nun ist aber Spohr's musikalischer Genius meines Erachtens nahe verwandt mit dem Beethoven's und Schubert's. Mit einem eminent dramatischen Ausdrucksvermögen verbindet sich bei Spohr eine so zarte elegische, ich möchte sagen verklärte Sehnsucht, wie sie keinem anderen Komponisten eigen ist. Wohl findet sich diese »elegische Morbidezza« bei Chopin in höchster Feinheit ausgebildet, aber ich muß mir gestehen, daß sie mich nie an Spohr gemahnt hat; und selbst das als Sarasate-Nocturne bekannte Stück scheint mir doch von einem Spohr'schen Konzert-Adagio wesentlich verschieden. Ich muß deshalb an der Richtigkeit des Schumann'schen Urtheils über Chopin unbedingt festhalten, selbst wenn ich nicht einmal in Betracht ziehe, daß das Fremde, Eigenartige, Poetische in der Chopin'schen Musik am Anfang der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts sich weit auffälliger bemerkbar machte, als in unseren Tagen, wo das poetische Element stellenweise zum Alleinherrscher sich aufgeworfen hat. Überhaupt scheint mir, als wenn N. Schumann's eingehende Kritiken über den größten Theil der Chopin'schen Kompositionen nicht in dem hohen Grade für beachtenswerth gehalten hätte, wie sie es meiner Überzeugung nach sind. Wenigstens glaube ich, hätten jene Kritiken bei der Besprechung

Chopin'scher Werke eine umfangreichere Berücksichtigung verdient, als ihnen in der That zu Theil geworden ist.

Wir kommen jetzt an der leitenden Hand unseres Verfassers zur Darstellung des Pariser Aufenthaltes. Ich kann nicht zugestehen, daß es N. vollkommen gelungen ist, die politisch-sozialen und litterarischen Verhältnisse in dem Lichte darzustellen, wie sie jemandem erscheinen müssen, der sich genau damit befaßt hat. In Chopin's Leben greifen nun jene Verhältnisse zwar nicht mit der Gewalt und in dem Umfange ein, wie dies bei Franz Liszt der Fall ist; Chopin hatte nichts von jener Universalität des Geistes, die Liszt besaß. Diesen ließ nichts gleichgültig, was die Geister seiner Zeit bewegte; er war ein unruhiger Kopf, der, wie Heine witzig sagt, »von allen Nöthen und Doktrinen der Zeit in die Wirre getrieben wird . . . und gern die Nase in alle Töpfe steckt, worin der liebe Gott die Zukunft kocht«. Chopin ist nach Heine »weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher«, er stammt »aus dem Lande Mozart's, Raphael's, Goethe's«; sein wahres Vaterland aber ist »das Traumreich der Poesie«. Die Begegnung dieser beiden in einem wichtigen Hauptpunkte: in der poetischen Auffassung der musikalischen Kunst[1] vollkommen übereinstimmenden, sonst so verschiedenen, ja entgegengesetzten Geister mußte bei der beiderseitigen engen Freundschaft von höchstem Einfluß auf beide sein: der stürmische, von urwüchsiger Genialität übersprudelnde Liszt fand in seinem Freunde eine geistige Klarheit und Abgeschlossenheit, zwar auf verhältnißmäßig kleinem Raume, aber so makellos vollendet, daß Chopin ein Musterbild gegenüber seinen dem Weiten, Endlosen zustrebenden geistigen Interessen werden mußte. Sehr bezeichnend sagt in dieser Hinsicht R. Schumann von Liszt: »Es schien als habe der Anblick Chopin's ihn (Liszt) wieder zur Besinnung gebracht«. (G. Sch. 3, 162). Chopin's große Bescheidenheit und geringeres Selbstvertrauen gewann an Liszt's edlem, stolzem Selbstbewußtsein festeren Boden, seine Individualität gewann durch Liszt mannigfaltigere Seiten, wenngleich ihr niemals der eigenthümliche bezaubernde Charakter einer vollsten Intimität geraubt werden konnte. Aus der beiderseitigen Eigenart resultirt die Stellung der beiden Künstler zur Pariser Gesellschaft und zum politischen Leben jener Zeit. Ich habe in meinem Aufsatz »Der junge Liszt (Paris 1823—1834)« (Unsere Zeit 1888, 7, S. 33) versucht in kurzen Zügen ein Bild des politisch-sozialen und litterarischen Lebens jener Zeit zu geben und bin der Meinung, daß Niecks' Darstellung der Zeitverhältnisse, unter denen Chopin nach Paris kam, dadurch mehrere wesentliche Ergänzungen erfahren wird. Ich muß bei dieser Gelegenheit auch auf die außerordentlich dankenswerthen Angaben und Ausführungen über Chopin in L. Ramann's Liszt-Biographie aufmerksam machen, wiewohl ich N. unbedenklich Recht gebe, daß diese Schriftstellerin Chopin's Einfluß auf Liszt unter-, und den Liszt's auf Chopin überschätzt. Chopin hatte bereits einige seiner besten und unvergänglichen Werke geschrieben, Werke in denen sich seine Eigenthümlichkeit als Komponist ganz bestimmt ausprägte, während Liszt zur selben Zeit als Komponist kaum Nennenswerthes geleistet hatte. L. Ramann hätte nur das Verzeichniß Liszt'scher Kompositionen auf S. 566 ihres 1. Bandes genau ansehen sollen, um zu erkennen, wie weit Liszt als Komponist damals hinter Chopin zurückstand; während andererseits die Annahme, die Etuden 9 und 12 aus Opus 10, (Liszt gewidmet), sein Op. 25 und 28, seien in Liszt's Stil und Ausdrucksart geschrieben, schon deshalb falsch ist, weil Liszt zu der Zeit, wo jene Kompositionen geschaffen wurden, einen eignen Stil und eigene Ausdrucksweise noch nicht gefunden hatte. Selbst in den aus

[1] Vgl. Liszt, Ges. W. II, 130. Wahrer und schöner hat Niemand über die Vereinigung von Poesie und Musik gesprochen, als Liszt an dieser Stelle.

den Jahren 1835/36 stammenden Stücken »Au lac de Wallenstadt, Fleurs mélodiques« finden wir noch nichts von der »Klaue des Löwen«, erst die »Fantasie quasi Sonata après une lecture de Dante« (1837) offenbart einen neuen Geist. Daraus folgt zur Evidenz, daß wenn Liszt's und Chopin's Kompositionen verwandte Züge zeigen, nicht Chopin von Liszt, sondern Liszt von Chopin gelernt hat. N. ist der gleichen Meinung, ich glaube jedoch nicht, daß er diesen seinen gerechten Standpunkt mit voller Energie vertreten hat.

Es ist bekannt, welch' großen Einfluß die zur Zeit der Juli-Revolution in Frankreich ausgebrochene litterarische Revolution auf Liszt geübt hat: Lamartine, Saint-Beuve, Chateaubriand, Abbé Lamennais, der christliche Sozial-Politiker und Ballanche, dessen »Essai sur les institutions sociales«, »Palingénésie« und »Formule générale« (1834) Liszt's damaliges Glaubensbekenntniß bildeten, alle die litterarischen nnd politischen Größen jener sturmbewegten Zeit gingen, mit geringen Ausnahmen, an Chopin spurlos vorüber, im Gegensatz zu Liszt, der aus der neu erblühenden Litteratur die kräftigste Anregung zu künstlerischem Schaffen erhielt. Schon die Titel seiner Kompositionen: »Harmonies poétiques«, »Consolations«, »Pensées des morts«, mögen sie auch sämmtlich in die nach-chopin'sche Zeit fallen, bestätigen dies. Von Chopin ist es glaubwürdig bezeugt, daß er für Lektüre wenig Interesse zeigte; nur für Charles Nodier's, des berühmten Polygraphen, reizende Erzählungen hatte er, wie Liszt ausdrücklich erwähnt, besondere Vorliebe. Desto größer war bei ihm das Verlangen nach geselliger Unterhaltung. Es war ihm ein Bedürfniß den Abend in Gesellschaft zu verbringen, und sein ausgedehnter Bekannten-Kreis in Paris, namentlieh die zahlreiche polnische Gesellschaft, bot ihm die erwünschte Gelegenheit in Hülle und Fülle. Er fand hier das wieder, was er seit seiner Warschauer Zeit lange Jahre gewöhnt gewesen war, und so fühlte er sich denn nach nicht zu langer Zeit in Paris vollkommen heimisch.

Über sein Verhältniß zu der Pariser Künstlerwelt habe ich zu der Darstellung N.'s nur bezüglich Kalkbrenner Einiges nachzutragen. Bei diesem Künstler, der sich auf sein Prestige, der erste Künstler von Paris, und folglich der ganzen Welt zu sein, nicht wenig zu gute that, wollte Chopin Unterricht nehmen; Kalkbrenner forderte einen 3jährigen Kursus, sah jedoch, wie es scheint, das Lächerliche dieses Ansinnens noch zeitig genug ein; Chopin besuchte indessen doch, wie Hiller erzählt, den Unterricht in den Klassen der vorgeschrittenen Schüler Kalkbrenner's, worüber Mendelssohn wüthend war. Chopin, der, wie er selbst schreibt, »eine neue Ära begründen wollte«, sah ein, daß ihm die »alte« Ära noch nicht genau bekannt sei, und hoffte für seine eigene Lehrthätigkeit in Paris durch den Besuch des Unterrichts bei Kalkbrenner Nutzen zu ziehen. Diese große Hochachtung vor Kalkbrenner erklärt sich zum Theil auch daraus, daß dieser Künstler Versuche machte, sich der neuen Bewegung in der Musik anzuschließen; er stand am Kreuzweg (so charakterisirt ihn vortrefflich Schumann, Ges. W. Leipz. Reclam. I, 174) zwischen der alten und der neuen romantischen Schule. Und bezugnehmend auf sein D-moll-Konzert Op. 127 fährt R. Schumann in seinem köstlichen Witz fort: »Man denke sich nur den eleganten Kalkbrenner, die Pistole vor dem Kopf, wie er ein »con disperazione« in seine Klavierstimme schrieb, oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrundes, wenn er drei Posaunen zum Adagio nimmt...« Dieses aus purem Ehrgeiz hervorgehende Liebäugeln Kalkbrenner's mit dem Romantismus der damaligen Zeit täuschte Chopin indessen nur kurze Zeit; Kalkbrenner hatte auch zu wenig Talent, sein eigenstes Wesen zu verbergen: »und wenn er sich eine diabolische Maske vorbände, man würde ihn an den Glacéhandschuhen kennen, mit denen er sie hält« (Schumann a. a. O.).

Es ist höchst bedauerlich, daß die direkten Quellen über Chopin's Pariser

Aufenthalt nur sehr spärlich fließen. Chopin war kein guter Korrespondent, es existirten also von ihm überhaupt verhältnißmäßig nicht allzuviel Briefe. Leider sind dieselben, bis auf vereinzelte an seine Eltern, an Matuczinski und andere Freunde, an Hiller, Franchomme und Fontana, sämtlich vernichtet worden. Einzelne, wie Karasowski berichtet, bereits von seinen Eltern, weil dieselben politische Herzensergüsse enthielten, und bei der Strenge der russischen Polizei in Warschau leicht gefährlich werden konnten. Der Rest ging mit fast allem, was aus Chopin's Hinterlassenschaft stammte (Möbel, Klavier, Bilder, Bücher, Briefe u. s. w.) am 19. September 1863 zu Grunde, wo russische Soldaten das Haus der Schwester Chopin's plünderten und beim Scheine der Flammen, die jene Kostbarkeiten verschlangen, Punsch tranken und lustige Lieder sangen. (Vgl. K. S. 203 ff.)

Die indirekten Quellen, Berichte von Schülern und Freunden, Schriften u. dgl. sind desto zahlreicher; aber sie wiegen nicht im Entferntesten den Werth dessen auf, was jene rohe Soldateska vernichtet hat.

Chopin's künstlerische Erfolge in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Paris waren nicht glänzend; erst als er in den Kreisen der hohen Aristokratie bekannt geworden war, trat ein Wendepunkt ein, und sein dauernder Aufenthalt in Paris war gesichert.

In das Jahr 1835 fällt das Wiedersehen mit seinem Vater, der in Karlsbad zur Kur war. An diesen Besuch in dem böhmischen Bade knüpfte sich ein Zusammentreffen mit dem feinsten Kenner und aufrichtigsten Bewunderer Chopin's in jener Zeit, mit Rob. Schumann. Außer dem, was in Schumann's, Wieck's und Mendelssohn's Briefen über diesen Besuch Chopin's in Leipzig zu finden ist, benutzte N. für dieses Kapitel seiner Biographie noch mündliche Mittheilungen Ferdinand Wentzel's († 1880), des in weiten Kreisen bekannten Musiklehrers in Leipzig. Mit Wentzel ist ein unerschöpflicher Schatz persönlicher Erinnerungen an Leipzigs »große« Zeit zu Grabe getragen worden, und es ist hoch erfreulich, daß N. so glücklich gewesen ist, wenigstens Einiges von diesem Schatze zu bergen. Ich habe zu diesem ganzen Abschnitt nur die Korrektur zweier Namen nachzutragen, die sowohl im Text, als im Index (Vol. 2) entstellt sind. Die beiden Vol. I, S. 289 genannten Musiker heißen nicht: Louis Ra*cker*mann und U*f*ex, sondern: Ludwig R a *k* e m a n n (Freund Schumann's und nicht zu verwechseln mit dem »ehrenwerthen« Christian Rakemann, vgl. des Ref. Schumann's Leben und Werke Leipz. 1887 S. 34) und Wilhelm U*l*ex (Musiklehrer in Leipzig, † 1858 in Hamburg). Das Verhältniß Chopin's zu Mendelssohn ist in manchen Stücken seinem Verhältniß zu Schumann ähnlich. Persönlich liebte Mendelssohn seinen Kunstgenossen ganz außerordentlich, er nennt ihn »Chopinek«, aber Chopin's Klaviermusik spielte er nicht und wahrscheinlich liebte er sie auch nicht: »man weiß wirklich nicht, ob seine Musik recht oder falsch ist«.

Die an den Aufenthalt Chopin's in Dresden (1835) sich knüpfende Episode, nämlich Chopin's Beziehungen zu Marie Wodzińska und seine angebliche Verlobung mit ihr, ist von Niecks auf Grund der Darstellung in Wodzinski's »Les trois romans de Fr. Ch.« richtig gestellt, so daß über den Aufenthalt Chopin's in Marienbad (1836) nur nachzutragen bleibt, was N. etwas zu flüchtig berührt hat: die Begegnung Rebekka Dirichlet's mit Chopin. Vgl. hierüber die Erzählung Rebekka's in S. Hensel, Die Familie Mendelssohn. Aufl. 4. Berl. 1884, Bd. 2, 17.

Das Jahr 1837 ist das entscheidendste in Chopin's Leben gewesen. In diesem Jahr machte er die Bekanntschaft der George Sand (Me Aurore Dudevant). Der tiefeinschneidenden Bedeutung entsprechend, welche diese geniale Frau für Chopin's Leben gewann, hat der Verfasser der Biographie und Charakterschilderung George Sand's weiten Raum gegeben, und, wie er selbst sagt, eine Biographie in

einer Biographie geschaffen. Ich bezweifle, ob es nothwendig war, die bekanntlich bis auf August den Starken von Sachsen zurückgehende sehr unerfreuliche Genealogie der »Aurore Dupin« durchzumustern. Daß es geschehen ist, sehen wir nur als einen Beweis der Gewissenhaftigkeit unseres Autors an. Hingegen darf es sich der Verfasser als ein Verdienst anrechnen, die fabelhafte Einkleidung des Bekanntwerdens Chopin's mit George Sand, wie sie noch bei Karasowski zu finden ist, ein für allemal aus der Biographie Chopin's beseitigt und aus den widersprechenden Erzähungen den wahren Kern des wirklichen Sachverhalts herausgefunden zu haben. Als Hauptanhaltepunkt dienen dem Verfasser die mündlichen Mittheilungen Liszt's, der wie kein anderer ein glaubwürdiger Zeuge für jene Angelegenheit ist. George Sand sprach wiederholentlich die Absicht aus, durch Liszt Chopin's Bekanntschaft zu machen. Chopin zeigte sich diesem Wunsche seines Freundes und der berühmten Schriftstellerin gegenüber sehr zurückhaltend. Einst besuchte Liszt seinen Freund und traf ihn eben in freudiger Erregung über die Vollendung einiger Kompositionen; er wünschte sie seinen Freunden vorspielen zu können und man verabredete für denselben Tag einen musikalischen Abend bei Chopin. Zu demselben brachte Liszt, ohne Chopin vorher etwas zu sagen, außer der Md. d'Agoult auch George Sand mit. Dieser ersten »Soirée« folgten noch mehrere. Mit Liszt's Bericht stimmen eine ganze Reihe von Äußerungen der George Sand in ihren Briefen überein.

George Sand's Werke, insbesondere ihre »Histoire de ma vie«, »Un hiver à Majorque« und ihre »Correspondance« enthalten so reichliches biographisches Material für den Rest von Chopin's Leben, daß man die Frage nach der Authenticität ihrer Darstellung ernstlich erwägen muß. Damit hängt aber auch die weitere Frage nach dem Charakter der George Sand als Frau wie als Schriftstellerin eng zusammen. Man thut dem Charakter der George Sand in beiden Beziehungen Unrecht, wenn man sie von einem andern Standpunkt aus beurtheilt, als ihn die Zeit, in der sie lebte, und die Ideen, die sie umgaben, und die sie zum Theil wenigstens von zarter Jugend an in sich aufgenommen hatte, vorschreiben. George Sand war Romanschriftstellerin. Diese Art schriftstellerischer Thätigkeit hat nach unseren deutschen Begriffen im Allgemeinen nicht den guten Klang und die hohe Bedeutung, welche sie im Auslande, in England und Frankreich hat. In einem Lande und zu einer Zeit, wo die öffentliche Meinung die Oberhand behauptet und von der Stimmung einer großen Volksmasse abhängig ist, haben politische und soziale Reformler ihre Reformideen häufig genug in das Gewand des Romans gekleidet. So konnten sie darauf rechnen, in weitesten Kreisen gehört und verstanden zu werden; und so wurde in der That der Boden für ihre Reformen gewonnen. Der britische Staatsmann Disraeli, seiner Zeit ein ziemlich unbekannter Romanschriftsteller, erreichte durch seinen »Sybil« und »Coningsby«, in denen er die »Arbeiterfrage« behandelte, was die berühmtesten Gelehrten an englischen Universitäten weder durch Wort noch durch dicke Bücher erreichen konnten, und wurde — Earl of Beaconsfield. Ähnlich, wenn auch nicht ganz gleich, kämpfte mit den gleichen Mitteln und unter gleichen äußeren Verhältnissen George Sand für die Neugestaltung der menschlichen, d. h. richtiger gesagt »französischen« Gesellschaft, und für die Verwirklichung ihrer keineswegs »Saint-Simonistischen« Ideen. Ihr Empirismus, den man von dem heutigen Naturalismus des französischen Romans wohl unterscheiden wolle, basirte auf der Betrachtung realer Verhältnisse und ihrer Restaurirung durch soziale Theorien, die keineswegs, wie man häufig genug hört, Abschaffung der Ehe u. dgl. verlangten. Die Ehen in ihren Romanen sind »Konvenienzehen«, zumeist geschlossen bald nach dem Austritt des jungen Mädchens aus dem »Sacré-coeur«; sie sind unsittlich, und sie will die Wege zeigen, wie man

jenes Konventionelle, den geschworenen Feind aller Sittlichkeit, überwindet. Ihr Weg ist freilich nicht derjenige, den die christliche Religion lehrt: sie will freie Wahl durch Liebe, und auf dieser basirend eine Ideal-Ehe, wie sie wohl nur selten wird verwirklicht werden können. Im »Consuelo« sagt sie: »Laßt der Ehe das Ideal und bindet sie nicht durch die eisernen Ketten des Gesetzes!... Und wenn ihr erkennen könnt, daß es nicht Habgier, Eitelkeit oder Sinnenrausch ist, was eure Söhne und Töchter zusammenführt; wenn ihr überzeugt seid, daß sie die Größe ihrer Pflichten und die Freiheit ihrer Wahl begreifen, dann erlaubt ihnen, einander anzugehören. Aber... der Schwur sei eine religiöse Erlaubniß, eine Ermahnung, nie ein Gebot eine Verpflichtung, ein Gesetz mit Drohung und Züchtigung, eine auferlegte Sklaverei mit Skandal für den Fall eines Vergehens« ... George Sand kämpfte für die Löslichkeit der Ehe in einem katholischen Lande, in dem die einmal geschlossene Ehe für unlöslich galt; und ich wüßte in Vorstehendem kein Wort, das zu mißbilligen wäre. Man hat nicht danach zu fragen, ob und inwieweit George Sand ihre Theorien praktisch bethätigte: ihre Beziehungen zu Chopin waren im Sinne des vorhin Gesagten und im Geiste jener Zeit durchaus erlaubte und von hoher Idealität getragen; ich glaube nicht, daß ein ernster Vorwurf dieselben treffen kann. Man hat sie als die »Teufelinne« angesehen, die Chopin langsam zu Tode gemartert habe, als eine Megäre bezeichnet, die ihr Opfer in ihre Netze verstrickt, und nachdem sie gefunden, was sie wollte: nämlich Anregung und Stoff zu literarischen Arbeiten, das arme Opfer von sich gestoßen habe. Was Chopin an sie fesselte, läßt sich nur ahnen, nicht sagen. Daß sie musikalisch hoch beanlagt war und Chopin's künstlerische Absichten wohl verstand, hat man in Zweifel gezogen, und Liszt selbst, der von George Sand in den wärmsten Ausdrücken redet, meint, sie habe von ihren musikalischen Kenntnissen mehr Aufhebens gemacht als der Wirklichkeit entsprach. So unzweifelhaft Liszt sich in diesem Urtheil nicht geirrt hat, so sicher ist es andererseits, daß George Sand im »Consuelo« und der »Comtesse de Rudolstadt« eine solche Summe musikalischer Kenntnisse, ein so feines musikalisches Gefühl, eine so eminente Fähigkeit, Wirkungen der Musik in Worte zu übertragen und überhaupt das Wesen der Musik darzustellen, offenbart, daß man ihr ein hochbedeutendes musikalisches Talent nicht absprechen kann. Wie George Sand, so begeistert, mit solchem tiefen Verständniß, so rein und wahr, hat nur Fr. Liszt über Chopin als Mensch und Künstler geschrieben; gegen George Sand scheint alles, was Heine in den »Musikalischen Berichten« (Lutetia II) über Chopin schreibt, wie schönklingende poetische Phrase. Fügt man dazu noch die anderen edlen Züge, die sich bei George Sand (der »bonne dame« von Nohant) fanden, die Aufopferung, mit der sie ihren kranken Freund zehn Jahre lang pflegte, die respektvolle Würde, mit der sie ihm stets bis in die letzte Zeit ihres Zusammenlebens begegnete (Lenz' bekannte Erzählung, die man durch das Schlagwort »Frédéric, un fidibus« genügend kennzeichnen kann, widerspricht dem authentischen Zeugniß Gutmann's, vgl. Niecks, II, 143), auch die Thatsache, daß sie sich nach dem Befinden des Todtkranken erkundigen ließ — all' dies zusammengenommen, lassen mir das Verhältniß George Sand's zu Chopin nicht im entferntesten so erscheinen, als man es bisher dargestellt hat. N. hat vieles berichtigt, wenngleich ich glaube, lange noch nicht alles. Dem Bilde, welches er von George Sand entwirft, fehlen jene von mir oben ausgeführten Züge, die es besser und würdiger gestalten, und Chateaubriand's Ansicht (Vol. I, S. 338) über sie (»le talent de G. S. a quelque racine dans la corruption, elle deviendrait commun en devenant timorée«) wird aus dem oben Angeführten erklärlich, und ist meiner Ansicht nicht in dem Sinne zu verstehen, daß ihre Bücher die Unsittlichkeit fördern. N.'s Prinzip (S. 338): »the impurity of a work of art

always testifies indubitably to the presence of impurity in the artist, of impurity in thought, if not in deed« ist in dieser Allgemeinheit ausgesprochen gänzlich unhaltbar. Der Endzweck einer Schrift und eines Kunstwerkes ist ins Auge zu fassen; der Eindruck, den ein Kunstwerk als Ganzes macht, und nicht die einzelnen Mittel, die zur Erreichung der künstlerischen Absicht dienen, indem sie dem Ganzen gewisse Schlaglichter verleihen, bestimmen die Moralität oder Unmoralität eines Werkes. Dem Principe des Verfassers müßte ein Goethe, ein Schiller, ja selbst ein Shakespeare, geschweige denn gar eine George Sand zum Opfer fallen. Nettement's, des bekannten Literarhistorikers, einseitige und schiefe Urtheile sind allbekannt; in seiner Litteraturgeschichte findet man sie auf jeder Seite, und der Verfasser hätte gerade Nettement deshalb nicht (a. a. O.) citiren sollen. Ich kann mir George Sand's Bild in wenig Worten nicht besser und treffender mit all ihren großen Fehlern und Vorzügen geschildert denken, als mit den Worten Alfred Meißner's:

»Viel Kronen giebt es, dunkle, dornenvolle,
»Die Gott den Kindern dieser Erde lieh;
»Die schwerste doch, mit der der Herr im Grolle
»Ein Weibeshaupt bekränzt, ist — das Genie.«

Es ist eine eigenthümliche Fügung des Schicksals, unter der George Sand nicht wenig unschuldig zu leiden gehabt hat, daß fast unmittelbar nachdem die Beziehungen Chopin's zu George Sand nähere geworden waren, der Gesundheitszustand Chopin's sich ernstlich zu verschlimmern begann. Es ist zwar nicht ausdrücklich bezeugt, aber doch sehr leicht erklärlich, daß die Anstrengungen des Unterrichtertheilens, und der allabendlichen Gesellschaften, die Chopin besuchte, und ohne die er nicht leben konnte, von seiner zarten Konstitution mehr verlangten, als sie schließlich zu leisten fähig war. Aus der »Histoire de ma vie« (ich citire nach der »Edition Calman Levy, Paris 1879«) Bd. 4, 435 geht hervor, daß man Chopin bereits im Jahre 1838 für schwindsüchtig hielt und in ihn drang, nach dem Süden zu gehen. Der Arzt hielt indessen Chopin nicht für schwindsüchtig, sondern verlangte für den Patienten nur frische Luft, freie Bewegung durch Spaziergänge und Ruhe. Seine Freunde waren nun aber überzeugt, daß Chopin niemals dazu zu bewegen sei, die Pariser Gesellschaft zu verlassen und seine gewohnte Lebensweise zu ändern, »sans qu'une personne amie de lui et dévouée à lui ne l'entrainât«, und so drängten sie George Sand, die gerade im Begriff war, wegen ihres an Rheumatismus leidenden Sohnes Maurice († 1889 Anfang September) nach Majorka zu gehen, den Wunsch zu erfüllen, dem Chopin bereits in den verblümten Worten Ausdruck gegeben hatte: »si j'étais à la place de Maurice, je serais bientôt guéri«. Das Urtheil des Arztes und das momentane Wohlbefinden Chopin's ließen Bedenken gegen die weite Reise nicht aufkommen, nur Chopin's Freund, Graf Albert Grzymala sah schärfer und George Sand verhehlte sich nicht, daß Chopin als ein »homme des habitudes impérieuses« jede auch noch so geringe Veränderung in seinen Lebensgewohnheiten sehr schwer an seiner Gesundheit empfinden mußte. Es ist bemerkenswerth, daß Chopin seine Reise nach Majorka geheim gehalten wissen wollte: nur Fontana, Matuszyński und Grzymala wußten davon. In Perpignan erreichte Chopin die vorausgereiste George Sand mit ihren beiden Kindern, Maurice und Solange. Über Chopin's Aufenthalt in Majorka geben Briefe an Fontana, und außerdem die mehrfach erwähnten Schriften George Sand's, namentlich »un hiver à Majorque« Auskunft. Dieselben zeigen, daß sein Zustand von den ersten Tagen ab ein sehr wenig erfreulicher war, wozu nicht nur das unglücklicher Weise eintretende unfreundliche Regenwetter des Spätherbstes, sondern

namentlich auch die mehr als primitiven Wohnungen in Palma und später in der Karthause zu Valdemosa das Ihrige beitrugen. Die Hoffnung, in ländlicher Stille und Abgeschiedenheit arbeiten zu können, erfüllte sich nicht. Chopin arbeitete damals grade an den »Préludes«. Die Briefe an Fontana berichten bis in den Januar hinein, daß er nicht dazu komme, das »Manuskript« druckfertig zu machen. George Sand berichtet (Histoire S. 439), daß er die Préludes in Stunden heftigster seelischer Erregung in Valdemosa geschrieben habe. Dem steht der Bericht Gutmann's entgegen, wonach die Préludes vollendet waren, als Chopin von Paris abreiste; Gutmann selbst habe die Kopie besorgt. Trotzdem die Briefe an Fontana klar erweisen, daß das Manuskript erst am 12. Januar 1839 von Valdemosa abgesandt wurde, und daß es vorher von Chopin als nicht vollendet angesehen wurde, blieb Gutmann bei seiner Aussage. N. nimmt an, Chopin habe als Préludes einen Theil früher geschriebener Stücke bezeichnet, die er in Valdemosa geordnet und druckfertig gemacht, zu denen er vielleicht auch einige wenige in Palma und Valdemosa hinzukomponirt habe. Die erfinderische Tradition führt die Entstehung einzelner Préludes bekanntlich auf bestimmte Thatsachen aus Chopin's Leben in der Karthause zu Valdemosa zurück: beim Mittelsatz des Des-dur-Prélude (No. 15) sei es Chopin vorgekommen, als öffneten sich die Grüfte, und ein langer Zug von gespenstischen Mönchen ziehe an ihm vorüber; eine Erzählung, die sich sofort als eine Nachahmung der allerdings durch den Maler Kwiatkowski verbürgten Erzählung erweist, wonach Chopin bei der Komposition der A-dur-Polonaise (nicht der As-dur-Polonaise, wie gemeiniglich angenommen wird) sich so fieberhaft erhitzt habe, daß er gemeint, die Thüren seines Zimmers öffneten sich und ein langer Zug polnischer Edler träte herein und ziehe an ihm vorbei. Chopin flüchtete entsetzt über das Hirngespinst aus dem Zimmer. Kwiatkowski hat diese Scene sogar durch ein Aquarell verewigt. Das Fis-moll-Prélude bringt Liszt (Chopin übers. v. La Mara S. 189) mit der Erzählung von dem furchtbaren Unwetter in Verbindung, das George Sand, als sie die Umgegend durchstreifte, befiel. Die Angst um seine Freundin führte eine nervöse Krise herbei, und als das Wetter sich verzogen, gab er der ausgestandenen Seelenangst in Tönen Ausdruck und komponirte das Fis-moll-Präludium. Liszt's, des Klavier-Poeten, Erzählung stellt eigenes subjektives Empfinden in kausalen Zusammenhang mit objektiven Thatsachen — eine Eigenschaft, die ihn freilich mehr als Dichter denn als Biographen erweist. Wenn ich hingegen die Stelle bei George Sand (Histoire S. 440): »Sa composition de ce soir là (der stürmische Abend) était pleine des gouttes de pluie, qui résonnaient sur les tuiles sonores de la Chartreuse«, so erinnert diese Stelle lebhaft an Liszt's Auffassung des Es-dur-Prélude, das an einem stürmischen Tage (an demselben wie das Fis-moll??) auf den Balearen entstand. »Gleichmäßig und immer wiederkehrend fallen bei Sonnenschein Regentropfen herab; dann verfinstert sich der Himmel und ein Gewitter durchbraust die Natur (?). Nun ist es vorübergezogen, und wieder lacht die Sonne; doch die Regentropfen fallen noch immer!« (Chopin, S. 166). N. bezeichnet das H-moll-Prélude (No. 6) als dasjenige, welches man gewöhnlich auf die eben citirte Stelle aus George Sand's Histoire bezieht. Man wird sich indessen nicht den Kopf zerbrechen, ob das Des-dur-, Fis-moll-, H-moll- oder Es-dur-Prélude wirklich in Valdemosa und unter den genannten Umständen komponirt sind; aber die Thatsache, daß Chopin an genanntem Orte hauptsächlich mit den Préludes beschäftigt war, und daß er wirklich unter dem Einfluß gewisser Stimmungen neue Préludes zu den bereits vorhandenen schrieb, ist unabweisbar, und der treffliche Gutmann hat sich jedenfalls in der Zeit geirrt, ein Umstand, der dadurch an Wahrscheinlichkeit gewinnt, daß unter den drei Freunden, die allein um Chopin's Aufenthalt in Majorka wussten, Gutmann nicht genannt ist.

Daß zu derselben Zeit und an demselben Orte auch die F-dur-Ballade Op. 38, das Cis-moll-Scherzo Op. 39 und die beiden Polonaisen A-dur und C-moll Op. 40 entstanden sind, möchte ich bezweifeln. Wenn N. sagt, das Scherzo und die Cis-moll-Polonaise entsprächen der Stimmung des Komponisten in jener Zeit (II, 45), so möchte ich doch warnen, auf solche Kombinationen allzuviel zu bauen. Aus solcher Anschauung sind die Fabeleien, die sich z. B. an die Cis-moll-Sonate Beethoven's knüpfen, entstanden. Die Phantasie des Künstlers zeigt sich gar oft mächtiger als die äußere Situation und trägt nicht selten den Geist auf starken Schwingen hinweg über alles, was von Außen an ihn herantritt, sei es nun Gutes oder Schlechtes. Und so begegnen wir der seltsamen Erscheinung, daß in traurigen Tagen heitere, in heiteren Tagen traurige Weisen der Künstlerseele entströmen. Denn der Genius gebietet über den Künstler, nicht die Materie.

Von den äußeren Lebensumständen Chopin's geben seine Briefe an Fontana ein lebendiges, zum Theil ergreifendes Bild. So beschreibt z. B. der Künstler seine »Zelle« in der Karthause in einem Briefe vom 28. Dec. 1838 wie folgt:

»Zwischen Felsen und dem Meere, in einem großen verlassenen Karthäuser Kloster, in einer Zelle mit Thüren, größer als die Thore von Paris, da, stelle dir vor, sitze ich, mein Haar unfrisirt, ohne weiße Handschuhe, blaß wie gewöhnlich. Die Zelle ist ein längliches Viereck, wie ein Sarg hoch und voll von dumpfer Grabesluft, das Fenster schmal, vor dem Fenster Orangen, Palmen und Cypressen. Auf der dem Fenster entgegengesetzten Seite, unter einer maurischen Rosette, steht mein Bett. An seiner Seite befindet sich ein altes viereckiges Ding, einem Schreibtisch ähnlich und kaum zu gebrauchen; auf demselben ein bleierner Leuchter — ein großer Luxusgegenstand! — mit einem kleinen Talglichte, Werke von Bach, meine Skizzen und altes Gekritzel, das nicht mir gehört — das ist alles, was ich besitze. Ruhe ... man mag rufen so viel man will und Niemand wird es hören ... kurz ich schreibe dir von einem ganz seltsamen Platze aus«.

Trübe Gedanken und Todesahnungen durchzogen seine Seele. Dies bezeugt der Brief vom 1. Dec. 1838, in dem es heißt: »Meine Manuskripte schlafen, aber ich kann nicht schlafen, sondern huste und bin bedeckt mit Pflastern und warte sehnsüchtig auf den Frühling oder auf etwas anderes —!«

Man sieht, die Lebensgeschichte Chopin's wird von jetzt ab seine Leidensgeschichte. George Sand widmete dem Kranken die aufopferungsvollste Pflege. Sie selbst war nicht unerfahren in der Heilkunde und widersetzte sich daher dem unverständigen Arzte, der den Patienten mit Aderlassen und Ziegenmilch kuriren wollte. Im Übrigen fehlte an jenem weltvergessenen Orte alles was den gesunkenen Kräften des Kranken aufhelfen konnte. Dieser selbst empfand aber auf das Peinlichste den Mangel alles dessen, was er gewöhnt war, wie er denn als Patient nach dem Zeugniß George Sand's wie Gutmann's eine ungeheure Reizbarkeit und Nervosität zeigte.

Bezüglich der Abreise von Valdemosa nach Palma, von da nach Barcelona und nach Marseille giebt der Brief George Sand's an François Rollinat eine ergreifende Schilderung. Die Abreise erfolgte, trotzdem Chopin's Gesundheitszustand sehr schlecht war; in Barcelona mußte man 8 Tage verweilen, dann erst besserte sich sein Zustand, so daß Chopin ziemlich wohl in Marseille anlangte. N. nimmt an, daß diese Reise von Palma nach Marseille 14 Tage gedauert habe (II, S. 47). Dem steht die Datirung zweier Briefe entgegen. Am 22. Februar schreibt George Sand noch von Valdemosa aus (Correspondance II, 125), und am 2. März schreibt Chopin bereits von Marseille aus an Fontana (Niecks II, 50). Zwischen diesen Daten liegt nur ein Raum von 9 Tagen. Folglich muß also einer

dieser Briefe (vielleicht der Chopin's vom 2. März; denn die Datirung ist bei Chopin's Briefen häufig gar nicht vorhanden und ebenso häufig höchst ungenau) falsch datirt sein, oder die Angabe Sand's, man habe in Barcelona 8 Tage verweilen müssen, ist zu hoch gegriffen. Das erste scheint mir bedeutend wahrscheinlicher zu sein.

In die Zeit des Aufenthalts unseres Künstlers in Palma und Valdemosa werden von Karasowski (poln. Ausgabe) noch zwei Briefe verlegt, die bei Niecks (II. 82 f.) unter Nr. 4 und 5 abgedruckt, aber von N. »Nohant 1841« datirt sind. Diese Datirung ist zweifellos richtig, wie dies am schlagendsten die Erwähnung der Absendung eines Pleyel'schen Piano's an die Adresse: »Me Dudevant à Châteauroux« beweist. Wäre damit das Piano gemeint, welches sich Chopin von Pleyel nach Valdemosa senden ließ und das erst nach entsetzlichen Weitläufigkeiten und ungeheuren Kosten in der 2. Hälfte des Januars in Chopin's Hände kam (vorher mußte sich Chopin eines elenden Instrumentes aus Majorka selbst bedienen), so wäre es geradezu sinnlos gewesen, das Instrument auf dem Umwege über Châteauroux von Paris nach Majorka zu dirigiren. Außerdem hängen die Briefe 4, 5 mit 6 eng zusammen.

Nicht so der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen mir die Ausführungen über George Sand's Charakter und die Auffassung ihrer Beziehung zu Chopin, wie sie der Verfasser S. 70 f. auf Grund der Stelle S. 455 in der »Histoire« vorträgt. Ich will hier nicht noch einmal auf das früher Gesagte zurückkommen und bemerke nur, daß ich außer Stande bin, diese Stelle für nichts anderes als »poses et mensonges« zu halten. In solch erschreckendem Grade ist George Sand nicht Heuchlerin und Lügnerin gewesen, wie es der Verfasser anzunehmen scheint. Eine solche Annahme erfordert vor allem Beweise.

Bei der Rückkehr nach Paris wohnten George Sand und Chopin getrennt; erst später, als Chopin seine Wohnung zu kalt und feucht fand, und seine Hustenanfälle sich wiederholten (Histoire S. 456), bot ihm George Sand einen der Pavillons ihrer Wohnung in der Rue de Pigalle an; Chopin nahm das Anerbieten freudig an.

Der nun folgende Lebensabschnitt bis zum Jahre 1847, wo Chopin seine Beziehungen zu George Sand plötzlich abbrach, bietet an äußeren Wechselfällen so gut wie Nichts. Der Verfasser benutzt daher diesen Stillstand im äußeren Leben des Menschen Chopin, um ein Bild des Künstlers zu entwerfen (Kap. XXV.) Seine Art zu spielen, die Mendelssohn »grundeigenthümlich«, Moscheles und Meyerbeer als »einzig« bezeichneten, seine staunenswerthe Technik, die sich weniger durch glänzende Bravour als durch ein bewundernswürdig ausgeglichenes, flüssiges Spiel und ungemein zarten Anschlag auszeichnete (»der Ariel des Klaviers«), sein »Tempo rubato«, über welches bereits Liszt die zuverlässigsten Aufschlüsse gegeben hat, seine Vorliebe für Pleyel'sche, bezw. für Erard'sche Klaviere (diese bevorzugte er, wenn er minder disponirt war, jene, wenn er sich kräftig genug fühlte, den Klang, wie er ihn wünschte, durch den eignen Anschlag hervorzubringen), sein Urtheil über die großen Meister älterer und neuerer Zeit: all' dieses bildet den Inhalt jenes Kapitels, das des Interessanten und Neuen recht viel bietet. Von allen Meistern liebte er Mozart am meisten, demnächst Bach, dessen Werke er beständig spielte. Es verdient dieser Umstand um so größere Beachtung, als er wiederum beweist, wie zutreffend Schumann's Urtheil über Chopin war. In einem Brief an Dr. Keferstein dd. Leipzig den 31. Januar 1840 (s. F. Gust. Jansen, Rob. Schumann's Briefe, N. F., Leipz. 1886, S. 151) schreibt er: »Das Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat [seinen] Ursprung zumeist in Bach: Mendelssohn, Bennett, Chopin, Hiller, die gesammten Romantiker stehen in ihrer Musik Bach'en weit näher, als Mozart, wie diese denn sämmt-

lich auch Bach auf das Gründlichste kennen, wie ich selbst im Grund tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und zu stärken trachte«. Wenn Chopin sich auf einen öffentlichen Vortrag vorzubereiten hatte, spielte er niemals das Stück, das er vorzutragen gedachte, sondern Bach, und seiner Schülerin Me Dubois empfahl er »de toujours travailler Bach«. Waren Mozart und Bach, wie N. treffend sagt, »seine Götter«, so waren Hummel, Field und Moscheles »seine Freunde«. In Schubert'schen zweihändigen Klavierkompositionen fand Chopin viel Triviales, dagegen bevorzugte er die 4-händigen, namentlich das Divertissement à la hongroise. Von Webers Klavierkomposition, die sowohl Liszt als Chopin verhältnißmäßig spät (durch Lenz) kennen lernten, liebte er die E-moll- und As-dur-Sonate und das Konzertstück besonders. Beethoven war ihm in der Mehrzahl seiner Kompositionen zu gewaltig, als daß er ihn vollständig hätte fassen können. Liszt sagt hierüber (Chopin S. 134): »Das Löwenmark, das sich in jeder musikalischen Phrase findet, war ihm ein zu substantieller Stoff und die seraphischen Töne und raphaelischen Profile, die inmitten der mächtigen Schöpfungen dieses Genius auftauchen, berührten ihn zufolge des schneidenden Kontrastes zeitweilig nahezu peinlich.« So fand der zart besaitete Künstler z. B. absolut kein Verständniß für die Herrlichkeit des Anfangs des letzten Satzes in Beethoven's C-moll-Symphonie: es war ihm dabei, als würde er vom Himmel jählings auf die Erde geschleudert (N. II, 110). Dagegen schien ihm der erste Satz der »Mondschein-Sonate« ganz köstlich. N. verdankt diese Angaben Gutmann, dem Schüler Chopin's. Ebenderselbe und Franchomme informirten unseren Verfasser auch über dessen Ansicht von Mendelssohn. Das D-moll-Trio schätzte Chopin sehr hoch, wenngleich er die zahlreichen gebrochenen Akkorde des Mendelssohn'schen Passagenwerks in der Klavierpartie »altmodisch« fand; ebenso ist auch eine Vorliebe für M.'s Lieder ohne Worte bezeugt. Im Übrigen fand er kein Gefallen an Mendelssohn'scher Musik —; man wird hinzufügen müssen, so weit er sie kannte, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sich seine Kenntniß nicht weit über die Klaviermusik hinaus erstreckte. Noch weniger als Mendelssohn's soll Schumann's Musik bei Chopin in Gunst gestanden haben. Zu dem, was in dieser Hinsicht N. auf Grund von Mittheilungen der Me Dubois, M. Mathias und Stephen Heller's erzählt, kann ich nicht zu dem Schlusse kommen, Chopin habe sich gänzlich ablehnend Schumann gegenüber verhalten. Stephen Heller's Bericht bezieht sich nur auf den »Carnaval« und enthält nur die Mittheilung, daß Chopin über den Werth dieser Komposition nichts gesagt habe. Ob indessen die Mittheilung Schlesinger's an Heller: Chopin habe ihm (Schlesinger) gesagt, der »Carnaval sei keine Musik« auf Wahrheit beruht, muß erst noch bewiesen werden. Und würde es auch bewiesen, so hätte man erst immer ein Urtheil Chopin's über ein Werk von Schumann, nicht aber über Schumann als Komponist überhaupt. Berlioz, Halévy und Meyerbeer standen ihm selbstredend ferner und waren ihm unsympathisch. Dagegen liebte er ungemein Bellini's Opern; die »Norma« rührte ihn bis zu Thränen. Mit Bellini selbst verband ihn lange Zeit eine innige Freundschaft. Auch Rossini's Kunst schätzte er sehr hoch.

Karasowski erzählt (S. 243): Chopin habe auf Elsner's Aufforderung eine Zeitlang den Plan gehabt, eine Oper zu schreiben. Dieser Nachricht tritt Niecks (S. 277) mit großer Entschiedenheit entgegen und stützt sich dabei auf das Zeugniß des Malers Kwiatkowski, der einst Chopin und den Nationaldichter der Polen Adam Mickiewicz, den Verfasser des »Pan Taddeusz«, in lebhafter Unterhaltung fand und hörte, wie der Komponist das Ansinnen des Dichters, ein großes Werk zu schreiben, ablehnte, indem er betonte, zu einem solchen Werke fühle er sich nicht befähigt. Auch die von G. Mathias mitgetheilte Unterhaltung zwischen

dem Grafen Perthuis und Chopin (N. II, 277) bestätigt die gleiche Meinung Chopin's von sich selbst (»laissez moi ne faire que de la musique de piano; pour faire des opéras je ne suis pas assez savant«.) N. hätte noch auf die Stelle in dem Briefe an Fontana (II, 63) aufmerksam machen können. Hier erzählt er, sein Freund Titus habe ihn brieflich aufgefordert, ein Oratorium zu schreiben. »Ich antwortete ihm in einem Briefe an meine Eltern: Warum baut er denn eine Zuckerraffinerie und kein Kloster für Kamaldulenser oder ein Stift für Dominikanerinnen?«

Aus dem reichen Inhalt der folgenden Kapitel sei hier nur noch Weniges hervorgehoben. Die warme Freundschaft zwischen Liszt und Chopin kühlte sich im Laufe der Zeit merklich ab. Liszt's Andeutungen über den Grund zu dieser betrübenden Thatsache (N. II, 171) finden sich bereits bei L. Ramann, wenn auch ziemlich verschleiert (Liszt I, 232). Den eigentlichen Grund der Verstimmung Chopin's gegen Liszt, und wie man sagen muß, einer nicht unbegründeten Verstimmung des in allen Äußerlichkeiten sehr peinlichen und delikaten Künstlers gegen den oft rücksichtslos genialen Collegen, giebt N. II, S. 171 an. Die Erzählung beruht auf Mittheilungen Franchomme's und der Me Rubio (Vera, geb. von Kologrivof), einer Schülerin Chopin's. —

Auch über den Abbruch der engen Beziehungen zwischen George Sand und Chopin giebt der Verfasser auf Grund der Informationen durch die beiden letztgenannten Zeugen zum Theil ganz seltsame und überraschende Enthüllungen. Ich kann es nicht unternehmen, sie an dieser Stelle wiederzugeben, um so weniger als meines Erachtens der Abbruch jener Beziehungen mehr pathologisches als künstlerisches Interesse hat. Das seltsame Licht, welches durch die Erzählungen jener beiden Zeugen auf Chopin's wie auf George Sand's Charakter fällt, paßt nicht zu alldem, was von anderen glaubwürdigen Zeugen über beide festgestellt ist. So viel steht freilich fest, daß die Verheirathung der Tochter George Sand's zeitlich zusammenfällt mit Chopin's Trennung von der letztgenannten. Die bisherige Version gab als Grund zu dem Zerwürfniß George Sand's Roman »Lucrezia Floriani« an. In der männlichen Hauptperson dieses Romans, im »Prince Karol« glaubte alle Welt — und augenscheinlich mit Recht — ein Portrait Chopin's zu sehen. Der Roman erschien als eine Rechtfertigung der George Sand vor dem Publikum wegen ihrer Trennung von dem Künstler. Die Schriftstellerin selbst ist dieser Auffassung entschieden entgegengetreten (Histoire S. 467 f.); allein ihre Ausführungen scheinen mir sehr gezwungen und wenig wahrscheinlich, zumal wenn man sich einer früheren Episode aus George Sand's Leben erinnert, die in mancher Beziehung der unsrigen gleicht, in anderer ihr ganz entgegengesetzt scheint: die Auflösung ihrer Beziehungen zu Alfred de Musset und ihre vermeintliche Rechtfertigung dieserhalb durch den Roman: »Elle et lui«, der freilich erst im Jahre 1859 in der Revue des deux Mondes erschien. Man wird nicht sagen können, daß in diesem übrigens in der That höchst anstößigen Roman (wenn man lediglich die Einzelheiten berücksichtigt) die Geschichte George Sand's und Musset's völlig klar und durchsichtig wiedergegeben sei, aber »die Eingeweihten dachten: Sapienti sat«. (s. L. Katscher, Charakterbilder a. d. 19. Jahrh. Berl. 1884. S. 62). Genau dasselbe wird man von »Lucrezia Floriani« mutatis mutandis sagen müssen. Und hätte sich damals ein Rächer für Chopin in der Art und Weise eines zweiten Paul de Musset gefunden, dessen Roman »Lui et Elle« George Sand verstummen machte, es fragt sich, ob George Sand den Muth gehabt hätte, die Beziehung des »Prince Karol« auf Chopin abzulehnen. Dazu kommt noch ein anderes Indicium: Daniel Stern (Comtesse d'Agoult), in vielen Beziehungen ein etwas abgeblaßtes Konterfei George Sand's, suchte ihr Zerwürfniß mit Franz Liszt durch die »Nélida« zu rechtfertigen und es

wird Niemandem einfallen zu leugnen, daß Guerman = Liszt ist. Erwägt man zu alledem die Bedeutung, die man, wie oben auseinandergesetzt, in Frankreich dem Roman im geselligen und politischen Leben, zuerkannte, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß George Sand in der »Lucrezia Floriani« vor aller Welt wie mit Fingern auf Chopin wies. Und Chopin selbst fühlte es und — sprach es auch aus.

Über Chopin's letzte Konzert-Reise nach England und Schottland, über die Heimkehr des Todtkranken nach Paris und die letzten Scenen in seinem Sterbehause († 17. Okt. 1849) auf der Place Vendôme habe ich nichts hinzuzufügen. Auch hier ist es dem Verfasser gelungen, durch zuverlässige Berichte von Augen- und Ohrenzeugen manchen Zweifel zu beseitigen, manche falsche Ansicht zu widerlegen. Im vorletzten Kapitel giebt der Verfasser eine kritische Übersicht über sämmtliche Kompositionen Chopins. Ich habe dazu nur zu wiederholen, daß meines Erachtens die Urtheile des kompetentesten Kritikers und des feinsten Kenners Chopin'scher Musik, Rob. Schumann's, nicht in der ausgiebigen und umfassenden Weise herangezogen sind, als ich es für wünschenswerth ansehe. Die historischen Abhandlungen über die Mazurka, die Polonaise, sind höchst dankenswerthe Beigaben, wenngleich sie so manches enthalten, was in Liszt's Chopin geistvoller und begeisternder ausgedrückt ist. Auch was N. über die »Nocturnes« sagt, scheint mir Liszt's geniale Interpretation dieser Meisterstücke Chopins und dessen Darstellung des Unterschiedes zwischen Field'schen und Chopin'schen Nocturnes nicht überflüssig zu machen, wie ich denn gerade in der rein musikalischen Kritik Chopin's die schwächere Seite dieses an sich so bewundernswerthen und hochschätzbaren Werkes erblicke. Ich glaube, wie ich schon oben erwähnte, daß eine gründliche theoretische Untersuchung über Chopin's Neuerungen auf dem Gebiete der Harmonik und Melodik trotz des reichen Materials, welches der Verf. bietet, noch nicht vollständig gegeben ist.

Ich bin mir hierbei bewußt, daß ich an das Werk den höchsten Maßstab anlege, der bei Beurtheilung eines wissenschaftlichen Werkes überhaupt in Frage kommen kann. Des Verfassers bewundernswerthe Sorgfalt im Kleinen wie im Großen, seine über alles Lob erhabene Ausdauer in der Sammlung des unendlich weitschichtigen und überall zerstreuten Materials sind es, die dem Beurtheiler jenen Maßstab an die Hand geben. Das Werk ist ein *κτῆμα εἰς ἀεί* für die Chopin-Forschung, ein »Monumentum aere perennius« für den Autor.

Über die äußere Ausstattung, Druck nur wenige Worte. Es wäre sehr zu wünschen, wenn bei einer event. neuen Auflage der Verfasser die Citate der Belegstellen aus den angezogenen Schriften angeben wollte. Das Nachschlagen derselben würde hierdurch unendlich erleichtert werden. Hatte der Verf. die Absicht, Fußnoten oder die Unterbrechung des Satzes durch Citate zu vermeiden, so empfahl es sich, die betreffenden Citate als Anhang eines jeden Bandes zu geben. Im Übrigen ist der Druck von vorzüglicher Sauberkeit und tadelloser Korrektheit. Ein genauer Index ermöglicht ein schnelles Auffinden bestimmter Stellen; außerdem giebt ein trefflich angelegtes und sorgfältig ausgeführtes Register der Kompositionen eine schnelle Übersicht über die gesammte künstlerische Thätigkeit Chopin's als Komponisten.

Die Ausstattung des Buches durch die Verlagshandlung Novello Ewer & Co. in London ist eine mustergültige.

Berlin. **Heinr. Reimann.**



Johannes Peregrinus, **Geschichte der salzburgischen Dom-Sängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses. Salzburg, Josef Oberer's Wittwe.** 1889. 187 S. gr. 8.

Das genannte Buch lag gerade behufs Besprechung auf meinem Pulte, als mich die Kunde traf von dem Tode des jungen, erst 34 Jahre alten Verfassers. Johannes Peregrinus ist der Künstler- und Schriftstellername des verstorbenen Dommusikdirektors Johann Peregrin Hupfauf in Salzburg. In seiner rastlosen Thätigkeit als Leiter der Dommusik, als Lehrer der Kapellknaben, als Komponist und Schriftsteller überspannte er seine Kräfte, überschritt er das Maß der ihm taugenden Arbeit. Als Schriftsteller, in welcher Thätigkeit wir ihn jetzt zu betrachten haben, war er schon früher hervorgetreten. Mit seinen kleinen Beiträgen zur salzburgisch-österreichischen Musikgeschichte 1. Die neue Orgel im Dom zu Salzburg (erbaut von Matthäus Mauracher im Jahre 1883) Salzburg, Herm. Kerber 1883 und 2. Johann Stadlmayr, Salzburg 1885, reihte er sich den Salzburger Lokalchronisten der Musik wie Pillwein, Sigismund Keller, Pirckmayer, Achleitner und Hammerle in würdiger Weise an. In seiner »Geschichte des Salzburger Kapellhauses« zeigt er etwas gereiftere musikhistorische Einsicht und Erfahrung. Die Arbeit erscheint als Sonderabdruck aus den im Selbstverlage der »Gesellschaft für Salzburger Landeskunde« erschienenen Mittheilungen Band XXVII. Sie enthält eine vielfach aktenmäßig belegte Darstellung der Salzburger *schola cantorum*, eigentlich des Internates für Dommusikknaben. Die Ergänzung hierzu, die Geschichte der Dommusik hätte folgen sollen. Peregrinus legt den Entwickelungsgang des Hauses, welches von dem Salzburger Bürger Martin Aufner im Jahre 1432 gestiftet worden war, bis auf unsere Tage in übersichtlicher Weise dar. Alle Wandlungen, alle Förderer und Neider des Institutes werden vorgeführt. Der Autor schrieb nicht nur mit dem Griffel des Historikers, er belebt die einzelnen Vorgänge, vertheidigt sein ihm anvertrautes Institut auch vor all den Eingriffen, die es im Lauf der Zeiten zu zerstören, zu vernichten drohten.

Seine Darstellung erhält hierdurch einen persönlichen Reiz, welcher die Schwächen derselben gern vergessen läßt. Es wäre dankenswerth auf diese Nachtheile näher einzugehen, wenn der Autor sich dieselben vorhalten und in zukünftigen Fällen beherzigen könnte. So aber ist es fruchtlose Bemühung und könnte obendrein den Schein erwecken, als ob die Verdienste desselben geschmälert werden sollten. Ich für meinen Theil finde mich leichter mit den Fehlern eines begabten, geistvollen Autodidakten zurecht, als mit dem Eigensinn eines, nicht eigentlich neue Gedanken schöpfenden, Schulschreibers. Künstlerische Anlage und Phantasie finden sich eben selten in gleichem Maße gepaart mit Strenge der Schulung und wissenschaftlicher Disziplin. Peregrinus wäre sicherlich auf der von ihm betretenen Bahn erfolgreich weitergeschritten, hätte nicht der Tod seinem ehrlichen Streben ein allzufrühes Ende bereitet.

Prag. **Guido Adler.**

Musikalische Bibliographie

von

Prof. Dr. F. Ascherson,
Bibliothekar und erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Geschichte der Musik.

Annuaire *du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Douzième année, 1888. Gand et Bruxelles. 184 S. 8. 2 fr. — Treizième année, 1889, avec le portrait de J. Dumon. ib. 201 S. 8.*

Annuario *del Regio Conservatorio di Musica di Milano. Anno scolastico 1888—89. Milano, 1889. 89 S. 8.*

Argent, *W. J., Half a century of music in Liverpool. Liverpool, Egerton and Smith.*

Atti dell' accademia *del R. Instituto musicale in Firenze, cont: 1) De l'authenticité et du prix de quelques instruments à archet appartenant à l'Institut Royal de musique de Florence. Par G. de Piccolellis. 2) Une réparation à propos de Francesco Landino. Par M. R. Gandolfi. 3) S'il est convenable d'employer le grand orchestre dans la musique religieuse. Par S. Bicchierai. Firenze, Galetti e Cocci.*

Baptie, *D., Musicians of all Times: a concise dictionary of musical biography. London, Curwen and sons.*

Beethoven's ungedruckte Briefe an A. Schindler. Mitgetheilt und erläutert von Alfred Chr. Kalischer. Sonntags-Beilage zur Vossischen Zeitung 1889. No. 30, 31, 32.

Bellaigue, *C., L'année musicale II. (choix de ses articles du Figaro et de la Revue des Deux Mondes). Paris, Delagrave.*

Bericht, 18., des königl. Conservatoriums für Musik in Dresden. 39 S. gr. 8. Dresden, Georg Tamme in Comm. n. 20 Pf.

Bertalotti, *A., Le Arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti. Milano.*

Bischoff, Ferdinand. Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark. Separatabdr. aus den Mittheilungen des histor. Vereines für Steiermark. XXXVII. Heft, 1889.

Blackie, *Scottish songs (word and music). 400 pages.*

Bonnemère, *L., Les jeux publics et le théâtre ches les Gaulois. Paris, Em. Lechevalier.*

Brown, *Mary E., and William Adams* ***Brown,*** *Musical instruments and their homes. New Jork, Dodd Mead & Co.*

Cambiasi, *P., La Scala (1778—1889) Note storiche e statistiche. Quarta edizione notevolmente accresciuta. Milano, G. Ricordi 1889.*

Carteggio *inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo. Volume I. Bologna, N. Zanichelli 1888 in 8⁰, pag. IV—402.*

Centralblatt für Musik. Jahrg. 1889. (52 Nrn.[1]) No. 1. gr. 8. Leipzig, August Hettler. Halbjährlich n. 4 *M*.

Comettant, *O., La Norvège musicale à Paris, Mme Agathe Groendahl. 31 pp.*

Dall'Olio, *C., Annuario del liceo musicale Rossini. Pesaro, Federici.*

Delpy, Gustav, Die Reise des Kölner Männer-Gesang-Vereins nach Italien. Im Auftrage des Kölner Männer-Gesang-Vereins herausgegeben. Köln 1889. 8. 172 S.

Desrousseaux, *A., Moeurs populaires de la Flandre française. 2 vol. in 8⁰. Lille, Quarré.*

Finck, *H. T., Chopin and other musical Essays. London, Fisher Unwin.*

Fischer, J., Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn). Eine biografische Skizze, sowie zwei bisher unbekannte Briefe Mozart's (Vater). 20 S. gr. 8. Karlsbad, Hermann Jakob. n. 2 *M*.

Fleischer, O., zum Künstlerjubiläum Joseph Joachims. In: Unsere Zeit 1889, März.

Franz, R., Mittheilungen über Johann Sebastian Bach's »Magnificat«. 2. Aufl. 26 S. gr. 8. Leipzig, F. E. C. Leuckart. n. 50 *Pf*.

Fressl, J., die Musik des baiuvarischen Landvolkes vorzugsweise im Königreich Baiern. 1. Theil, Instrumentalmusik (Separat-Abdr.) 66 S. gr. 8. München, J. Lindauer'sche Buchhandlung (Schipping) n. 1 *M* 50 *Pf*.

Friedländer, Max, Beiträge zur Biographie Franz Schuberts. Inaugural-Dissertation. Berlin, Haack (Dorotheenstraße 55). 8. 50 S.

Galli, *A., Il manuale del capomusica. Milano, Ricordi.*

Gandolfi, *R., Una riparazione a proposito di Francesco Landino. Firenze, Cellini & Co.*

Gaspari e Parisini, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna. Bologna Romagnoli dall' Acqua.*

Graf, *E., de Graecorum veterum re musica quaestionum capita 2: I. de polyphonia et dialecto crumatica. II. De Pindari re musica 90 S. gr. 8. Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung. n. 2 M.*

Gevaert, *F. A., Le chant liturgique de l'église latine. Bruxelles. 1889. 8. 27 S.*

Grove, *G., Analyses of Beethoven's Symphonies. Boston.*

——, Sir George, A Dictionary of Music and Musicians. Parts XXIII—XXIV: Appendix, edited by J. A. Fuller Maitland. London. Macmillan and Co. 1889.8. S. 517—820 des vierten (Schluß-) Bandes.

Haberl, F. X., Bausteine für Musikgeschichte II und III gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel n. 7 *M*.

Inhalt: II. Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom XI. 183 S. n. 4 *M*. — III. Die römische »Schola cantorum« und die päpstlichen Kapellsänger in der Mitte des 16. Jahrhunderts. V, 130 S. n. 3 *M*.

Heil, A., Führer durch Glucks Hauptwerke. 62 S. 8. Leipzig, Zangenberg und Himly. n. 80 *Pf*.

Hesse's, M., illustrirte Katechismen Nr. 1—6. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. à n. 1 *M* 50 *Pf*.

[1] Seit Mai nichts mehr erschienen.

Inhalt: 1. **Katechismus der Musikinstrumente** (Instrumentationslehre). Von H. Riemann. IV, 93 S. — 2. 3. **Katechismus der Musikgeschichte.** Von H. Riemann. 2 Bde. VII, 120 und VIII, 153 S. In 1 Bd. geb. n. 3 ℳ 50 ₰. — 4. **Katechismus der Orgel** (Orgellehre). Von H. Riemann IV, 150 S. — 5. **Katechismus der Musik** (Allgemeine Musiklehre). Von H. Riemann VI, 133 S. — 6. **Katechismus des Klavierspiels** von H. Riemann VIII, 88 S.

Hesse, M., deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1890. 5. Jahrg. 384 S. S. m. 8 Bildnissen. Leipzig, Max Hesse's Verlag. Geb. n. 1 ℳ 20 ₰.

Hueffer, *F., Half a century of music in England 1837—1887. Essays towards a history. London, Chapman and Hall. 8 sh.*

Jahn, O., Mozart. 3. Aufl. Bearbeitet von H. Deiters. 1. Thl. XLIV, 851 S. gr. 8 mit 3 Porträts. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 16 ℳ., geb. n. 17 ℳ 50 ₰.

Jahrbuch, kirchenmusikalisches für das Jahr 1889. Red. von F. X. Haberl. IV und 104 S. gr. 8. Regensburg, Pustet. (Inhalt: *Missa „Cantabo Domino“ 4 vocum* von Viadana; Partitur. — Abhandlungen: Kornmüller, Die alten Musiktheoretiker [Fortsetz.]. Witt, Über Mozart's *Missa brevis* in B dur. Dreves, Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes. A. Walter, Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik bei der kathol. Liturgie. Haller, Motivirung des neukomponirten 3. Chores in sechs zwölfstimmigen Kompositionen Palestrinas. Haberl, Lodovico Grossi da Viadana. A. Walter. Eine kleine Musikkapelle aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Anzeigen, Besprechungen, Kritiken.)

——, kirchenmusikalisches für das Jahr 1890. Red. von Dr. F. X. Haberl. VII und 120 S. gr. 8. Regensburg, Pustet. (Inhalt: *Missa VIII. Toni „Puisque j'ay perdu“, 4 vocum* von Orlandus Lassus; Partitur. — Abhandlungen: Haberl, Die ersten drei Bände der Motetten Palestrinas. A. Walter, Dr. Franz Xaver Witt [mit Porträt]. Frater Franciscus, Echo auf P. Dreves Worte zur Gesangbuchsfrage. Surzyński, Über alte polnische Kirchenkomponisten. Anzeigen, Besprechungen, Kritiken.)

Isnardon, *J., Le théâtre de la Monnaie depuis son origine jusqu'à nos jours. Préface par G. Frederix. Illustrations de Dardenne et A. Lynen. Bruxelles, Schott frères. 8⁰ 800 pp.*

Kastner, E., neuestes und vollständigstes Tonkünstler- und Opern-Lexikon 1. Bdchn. 64 S. 12. Berlin, Brachvogel und Ranft. n. 75 ₰.

Klein, *H., Musical Notes, an annual critical record of important musical events for 1888. London, Novello Ewer & Co.*

Köstlin, H. A., Geschichte der Musik im Umriß. 3. Aufl. Neue Ausgabe. XVI, 525 S. gr. 8. Berlin, H. Reuther's Verlags-Buchhandlung. n. 7 ℳ.

Kohut, A., Eine Jugendliebe Robert Schumanns. In: Die Gegenwart 1889 Nr. 5.

Koller, Oswald, Klopstock-Studien. 1) Klopstock als musikalischer Ästhetiker. 2) Klopstocks Beziehungen zu den Musikern seiner Zeit. Kremsier in Mähren 1889. 8. 55 S. n. 1 ℳ.

Krebs, Karl, Der Ursprung der Oper: In Preussische Jahrbücher Bd. 64. Heft 1 Juli 1889 S. 53—76.

Krehbiel, *H. E., Review of the New York Musical Season 1888/89. New-York, Novello Ewer & Co.*

Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Lieferung 14—17 (Bd. II, S. 161—480). gr. 8. Gütersloh, Bertelsmann. [s. oben Bd. IV. S. 553].

La Mara, musikalische Studienköpfe. 4. Bd. Klassiker. 3. Aufl. IV, 491 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 4 *M.*, geb. n. 5 *M.*

v. Liliencron, R., Berlin und die deutsche Musik. In: Deutsche Rundschau. 15. Jahrg., Heft 2. Nov. 1888. S. 210—230.

Loewengard, M., Plaudereien und Nörgeleien in musicis. Gesammelte Feuilletons. 1. Bdchen 67 S. gr. 8. Leipzig, Ch. Grandpierre. n. 1 *M* 20 *Pf*.

Mapleson, *Memoirs 1848—1888. In two volumes. London, Remington & Co.*

Marsop, P., zur Reform des Konzertwesens. In: Die Gegenwart 1889 Nr. 4.

——, An Schuberts Ehrengrab. In: Die Gegenwart 1888 Nr. 47.

Mastrigli, *L., La musica nel secolo XX. Milano, Roma, Torino, Firenze, G. B. Paravia. 1889.*

Mendelssohn-Bartholdy, F., Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Herausg. v. P. Mendelssohn-Bartholdy u. C. Mendelssohn-Bartholdy. Billige Ausg. 6. Aufl. in 1 Bde. IV, 261 u. IV, 337 S. 8. Leipzig, Hermann Mendelssohn. n. 6 *M.* geb. baar 7 *M.*

Mercy-Argenteau, *César Cui, esquisse critique. Paris, Fischbacher. 8º 216 p.*

Michaelis, A., Frauen als schaffende Tonkünstler. Ein biographisches Lexikon. VIII, 55 S. 8. Leipzig. A. Michaelis. n. 1 *M* 20 *Pf*.

Mirus, A, über das Liszt-Museum zu Weimar. 16 S. 8. Weimar, Ludwig Thelemann. n. 50 *Pf*.

Monatshefte für Musik-Geschichte. Red. von Rob. Eitner. Zwanzigster Jahrgang, 1889. Heft 1—10. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 8. Mit bibliographischen Beilagen.

Morillot, *L'abbé L., Etude sur l'emploi des clochettes chez les anciens et depuis le triomphe du Christianisme. Dijon, Damongeot et Cie. 1888.* VIII und 210 S. 8.

Moszkowski, A., Zu Joseph Joachim's 50jährigem Künstler-Jubiläum. In: Die Nation No. 22. 1889.

——, A., poetische Musikgeschichte. Ein humoristisches Gedicht. 3. [Titel-] Auflage, 117 S. 8. Leipzig, Otto Junn (vormals Th. Barth). n. 2 *M.*

Musical anecdotes *and stories of the great musicians. London, George Gill and sons.*

Musiker-Biographien. 10 Bd. Schubert v. A. Niggli. (Universal-Bibliothek No. 2521.) 103 S. 16. Leipzig, Ph. Reclam jun. n. 20 *Pf*. [S. ob. Bd. IV S. 553.]

Musiker-Kalender, allgemeiner deutscher für 1889. Herausg. v. O. Eichberg 428 S. 16. Berlin, Raabe und Plothow. Geb. n. 2 *M.*

Nagel, W., Die dramatisch-musikalischen Bearbeitungen der Genovefa-Legende. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper. 56 S. gr. 8. Leipzig, Albert Unflad, n. 1 *M* 20 *Pf*.

Neujahrsblatt, 77., der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1889. 26 S. 4. Zürich, S. Höhr. n. 1 *M* 70 *Pf*.

Niecks, *Frederick, Frederick Chopin, as a Man and Musician. 2 Bde. London, Novello. 8.* Preis 25 Schilling.

Noël, *Edouard et* ***Stoullig,*** *Emond, Annales du théâtre et de la musique de l'année 1888. Paris, Charpentier 1889.*

Nottebohm, G., Namen- und Sachregister zu »Beethoveniana« und »Zweite Beethoveniana«. Zusammengestellt von E. Mandyczewski. 8. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. 1 *M.*

Noufflard, *G., Lohengrin à Florence. Paris, Fischbacher. Florence, Loescher et Seeber.*

***Novello's** collection of words of anthems. New and enlarged edition. London, Novello Ewer & Co.*

Palaeographie, Musikalische. Sammlung von Facsimilés der hauptsächlichsten Manuscripte des Gregorianischen, Ambrosianischen und Mozarabischen Kirchengesanges. Herausgegeben von den Benedictinern zu Solesmes (Sarthe, Frankreich). Lief. I/II. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Jahrespreis 20 *M*.

***Pasolini-Zenelli,** G., Il teatro di Faenza dal 1788 al 1888. Studio cronologico.*

***Poisot,** Ch., Saint Philippe de Neri et la naissance de l'oratoire. (Traduction d'un chapitre de »la vie de Saint Philippe de Neri«, par Alfonso Capecelatro à Neaples.)*

***Pougin,** A., Méhul. Sa vie, son génie, son caractère. 8. Paris, Librairie Fischbacher. 7 fr. 50 c.*

Prieger, E., Echt oder unecht? Zur Lucas-Passion. 28 S. gr. 8. Berlin, C. F. Conrad's Buchh. (Paul Ackermann und Otto Thann.) n. 80 *Pf*.

Prosniz, Adolf, Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts. Für Schulen und Konservatorien. Wien, Wetzler (Engelmann). 1889. V und 169 S. gr. 8.

***Quellien,** Chansons et Danses des Bretons. Paris, Maisonneuve.*

Rudolph, M., Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexicon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft. 1. Lief. 32 S. gr. 8. Riga, N. Kymmels Buchhandlung. n. 1 *M* 20 *Pf*.

***Ruelle,** J., Panthéon musicale. (Collection de biographies, portraits, d'oeuvres des compositeurs les plus célèbres depuis 1633 jusqu'à nos jours.) Paris, Lemoine.*

Sachs, H., Josef Lanner. Ein Lebensbild. 8 S. gr. 8. Wien, Joseph Eberle u. Co. 40 *Pf*.

***Saint-Saëns,** C., Essai sur les oratoires de Gounod (dans la Nouvelle Revue 1888).*

Schäfer, A., chronologisch-systematisches Verzeichniß der Werke Joachim Raff's mit Einschluß der verloren gegangenen, unveröffentlichten und nachgelassenen Kompositionen dieses Meisters. IV, 164 S. 8. Wiesbaden, Rud. Bechtold u. Co. n. 2 *M*.

Schumann, R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Herausgegeben von H. Simon. 2 Bd. (Universal-Bibliothek No. 2561. 2562.) 252 S. à n. 20 *Pf*. Geb. n. 80 *Pf*.

***Simonetti,** Fr., l'Organizzazione delle scuole Musicali nei Conservatori.*

***Sims Reeves** his life and recollections by himself. Simpkin, Marshall & Co. London, Music Publishing Company.*

***Smith,** L. A., Music of the Waters. London.*

***Spark,** W., Musical Memories. Swan Sonnenschein & Co.*

Spitta, Ph., die älteste Faust-Oper und Goethe's Stellung zur Musik. In: Deutsche Rundschau 15. Jahrg. 6. Heft. März 1889. S. 376—397.

***Stainer** and **Barrett,** A Dictionary of musical terms. London, Novello, Ewer and Co.*

Stollbrock, Ludwig, Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation. Rostock. 1888. 8. 64 S.

Stohn, H., Richard Wagner und seine Schöpfungen. Für die deutsche Frauenwelt dargestellt. 3. Aufl. IV, 163 S. 8. m. 1 Stahlstich. Leipzig, Feodor Reinboth, Verlagsbuchhandlung. n. 2 *M* 50 *Pf*, geb. n. 3 *M* 50 *Pf*.

***Tiersot,** J., Histoire de la chanson populaire en France, Ouvrage couronné par l'Institut 8. Paris, Plon, Nourrit et Cie. 20 fr.*

Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Neederlands Muziekgeschiedenis. Deel III.

Stuk 2. Amsterdam, Frederik Muller. 1888. 8. Inhalt: J. C. M. van Riemsdijk, De twee eerste Musyckboekskens van Tielman Susato. — F. van Duyse, »Ontwect van slape, wie dat ghy zijt!« Oud Nederlandsch-Lied. — Een Minneliedje uit de eerste Helft der zestiende Eeuw.

(H. V.), Hermann Langer. Ein Lebensabriß. Zu Langers 70. Geburtstage am 6. Juli 1889 seinen Freunden gewidmet. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung. 8. 32 S.

Vander Straeten, *E., La Musique Congratulatoire en 1454 de Dijon à Ratisbonne. Bruxelles et Paris, Schott et Co. 8⁰. 5 francs.*

Vidal, *A., La Lutherie et les Luthiers. Paris, Maison Quantin. gr. 8.*

Villa, *M., Monografia sui liutai antichi e moderni. (avec 30 planches).*

Vogel, B., Franz Liszt. Sein Leben und sein Wirken. VI, 131. S. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 1 *M* 20 *Pf*, geb. n. 1 *M* 60 *Pf*.

——, B., Richard Wagner als Dichter. IV, 61 S. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 1 *M* 20 *Pf*, geb. n. 1 *M* 60 *Pf*.

Wagner's, R., Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. 408 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 7 *M* 50 *Pf*, geb. 9 *M*.

v. Wasielewski, W. J., das Violoncell und seine Geschichte. 245 S. gr. 8. m. Illustrationen und Notenbeispielen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 5 *M*, geb. n. 6 *M* 20 *Pf*.

Wiel, *Taddeo, Li codici musicali contariniani del secolo XVII esistenti nella biblioteca di S. Marco in Venezia. Venezia, Ongania 1888.*

Wilson, *G. H., The Musical Year book of the United States. Boston (U. S.), Alfred Mudge.*

Zahn, Johannes, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgetheilt. Gütersloh, Bertelsmann. Heft 5—13. gr. 8. [S. ob. Bd. IV. S. 556.]

Zelle, F., Joh. Wolfg. Franck. Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper. 24 S. 4⁰. Berlin, R. Gaertners Verlag (H. Heyfelder) n. 1 *M*.

II. Theorie.

Anschütz, F. u. O. **Anschütz,** Praktisches Orgel-Buch. 1. u. 2. Bd. 256 S. gr. 8. Hildburghausen, F. W. Gadow und Sohn. à n. 2 *M*.

Arrigo, *G., Metodo teorico-pratico di canto-corale. Torino, Giudici e Strada.*

Bischoff, Kaspar Jacob, Harmonielehre. 1. Lieferung. S. 1—48. Mainz, J. Diemer. 8. n. 1 *M*.

Bussler, L., Lexikon der musikalischen Harmonieen. VI, 99 S. gr. 8. Berlin, Carl Habel (C. G. Lüderitz'sche Verlags-Buchh.) n. 2 *M*., geb. n. 2 *M* 40 *Pf*.

Cobelli, B., Leichtfaßliche Harmonielehre. 2. Aufl. 42 S. 16. Hamburg, C. Boysen's Verlag. n. 1 *M*.

Dall'Olio, *C., Corso teorico-pratico d'Armonia. Torino, Giudici e Strada.*

Dannenberg, R., Katechismus der Gesangskunst. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. 1 *M* 50 *Pf*.

Dienel, Otto, Die Stellung der modernen Orgel zu Seb. Bach's Orgelmusik. Berlin, A. Ostrowski (Gertraudtenstr. 23). 8. 19 S.

Gaide, P., Praktisches Allerlei aus der Methodik des Gesangunterrichts. VII, 53 S. 12. Oppeln, Eugen Franck's Buchh. Kart. n. 60 *Pf*.

Hamonic et Schwartz, *Manuel du chanteur et du professeur de chant. Paris, librairie Fischbacher.*

***Hauptmann,** M., The nature of harmony and metre. Translated and edited by W. E. Heathcote. Swann, Sonnenschein & Co.*

Hiller, F., Übungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes. Durch ausgeführte Aufgaben vermehrt. 13. Aufl. 163 S. gr. 8. Köln, M. Du Mont-Schauberg'sche Buchhandlung. n. 4 *M* 40 *Pf*.

***Jadassohn,** S., Manual of harmony. Translated by P. Torek and H. B. Pasmore. 2. ed. XIV, 258 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 5 M. geb. n. 6 M 20 Pf.*

——, Musikalische Kompositionslehre. Bd. 4 u. 5. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 5 *M*. Inhalt: 4. Die Formen in den Werken der Tonkunst. VIII, 162 S. n. 3 *M*, in Leinwand-Bd. n. 4 *M*. — 5. Lehrbuch der Instrumentation. Ebda. 8. VIII und 399 S. n. 6 *M*, in Schulbd. 56 *Pf*, in Leinwand-Bd. n. 7 *M* 20 *Pf*.

***Iunod,** B., Dello insegnamento del pianoforte e dello studio musicale. Traduzione di A. Monici. Padova, D. Tedeschi e figlio.*

Krause, E., Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. Op. 43. 4. Aufl. 69 S. hoch 4. Hamburg, C. Boysen's Verlag. Geb. 2 *M* 25 *Pf*.

Laaser, C. A., Theoretisch-praktische Generalbaßlehre. gr. 8. Leipzig, Carl Merseburger. 1 *M* 20 *Pf*.

Lehrbuch der Gesangskunst. Studien für Gesang, enthaltend das in der Götze-Kotzebue'schen Gesangschule zu Grunde gelegte Notenmaterial bewährter Meister. Mit Erläuterungen in deutscher und englischer Sprache herausgegeben, ergänzt von Molly von Kotzebue. n. 9 *M*.

***Lobe,** J. C., Traité pratique de composition musicale. Traduit par G. Sandré. VIII, 378 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 8 M. geb. n. 9 M 50 Pf.*

——, Katechismus der Musik. 24. Aufl. (Weber's illustrirte Katechismen Nr. 4.) VIII, 144 S. 8. Leipzig, J. J. Weber. Geb. n. 1 *M* 50 *Pf*.

***Locher,** Ch., Les Jeux d'orgue, leur caracteristique et leurs combinaisons les plus judicieuses. Paris, Fischbacher in 8⁰ de 78 pp.*

Marx, A. B., Musikalische Kompositionslehre. Neu bearbeitet von H. Riemann. 4. Theil. 5. Aufl. XII, 612 S. gr. 8., m. 20 S. Musikbeilagen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 12 *M*, geb. n. 13 *M* 50 *Pf*. [S. ob. Bd. IV, S. 557.]

Merk, G., Allgemeine Musik- u. Harmonielehre, 2. Aufl. VIII, 224 S. 8. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg's Buchh. n. 2 *M* 20 *Pf*.

Michaelis, Alfred, Speziallehre vom Orgelpunkt. Eine neue Disziplin der musikalischen Theorie als Vorstudie zur Fuge. Hannover, Louis Oertel. 1889. gr. 8.

Panofka, H., Stimmen und Sänger oder Betrachtungen über die Stimmen und den Gesang. Aus dem Italienischen von E. Engel. VIII, 96 S. 8. Hamburg, Verlagsanstalt und Buchdruckerei-Aktien-Gesellschaft. kart. n. 2 *M*.

Piel, P., Harmonie-Lehre unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zunächst für Lehrer-Seminare bearbeitet und herausgegeben. Düsseldorf, Schwann. 1889. 8.

Reissmann, A., Harmonie- und Formenlehre für Musiklehrer und zum Selbstunterricht. 2. [Titel-]Ausg. 124 S. gr. 8. Berlin, Siegfried Cronbach. n. 3 *M*.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. 18. Aufl. mit Anmerkungen und Ergänzungen versehen von A. Richter. XII, 225 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 *M*.

***Rendano,** A., In proposito dell' insegnamento musicale (italiano e francese).*

Riemann, H., Anleitung zum Studium der technischen Übungen. Sep.-Abdr. 37 S. gr. 8. Leipzig, Steingräber's Verlag. n. 1 *M*.

Riemann, H., Katechismus der Kompositionslehre. 2 Theile (M. Hesse's illustrirte Katechismen 8. 9.). VII, 190 u. 170 S. 8⁰. Leipzig, M. Hesse's Verlag. à n. 1 *M* 50 *Pf.*

Ritter, H., Der dreifüßige oder Normal-Geigensteg. 12 S. gr. 8. m. Illustr. Würzburg, Georg Hertz. 75 *Pf.*

Rollfuss, Bernhard, Modulations-Beispiele. Leicht verständliches Verfahren, um nach allen Dur- und Molltonarten schnell und zielbewußt überleiten zu lernen. Dresden, Hoffarth. 8. 54 S.

Werkenthin, A., Die Lehre vom Klavierspiel, Lehrstoff und Methode. 3 Bde. gr. 8. Berlin, Carl Simon. n. 10 *M*, einzeln n. 12 *M*. Inhalt: 1. Die Lehre von der Tonschrift. IX, 188 S. n. 4 *M*. — 2. Die Lehre vom Anschlag und von der Technik. 208 S. n. 5 *M*. — 3. Die Lehre vom Vortrag. 110 S. n. 3 *M*.

Wilberforce Doran and Spenser Nottingham, *A noted directory of plain song. London, Novello Ewer and Co.*

Woolhouse, *W. S. B., Treatise on musical intervals, temperament and the elementary principle of music. London, Ch. Woolhouse.*

III. Ästhetik. Physikalisches.

Adelmann, Carl, Donna Elvira (Don Juan) als Kunstideal und in ihrer Verkörperung auf der Münchener Hofbühne. München, Ackermann. 1888. 8. 52 S.

v. Bruyck, C., technische und ästhetische Analyse des wohltemperirten Klaviers u. s. w. 2. Aufl. V, 188 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 *M*, geb. n. 4 *M* 20 *Pf.*

Dreher, Dr. Eugen, Die Physiologie der Tonkunst. Halle, Pfeffer. 1889. XI und 120 S. 8.

Kullak, Dr. Adolph, Die Ästhetik des Klavierspiels. Dritte umgearbeitete Auflage, herausgegeben von Dr. Hans Bischoff. Berlin, 1889. Brachvogel und Ranft. X und 404 S. 8.

Mastrigli, *L., L'azione drammatica dell' artista lirico.*

Natalucci, *G., La musica nei suoi rapporti col sistema nervoso. Civitanova-Marche. D. Natalucci.*

Nuvoli, *G., Fisiologia, Igiene e Patologia degli organi vocali in relazione all'arte del canto e della parola. Milano, L. Vallardi.*

Plüddemann, M., die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft. 3. Aufl. 63 S. gr. 8. Leipzig, Feodor Reinboth, Verlags-Buchhandlung. n. 60 *Pf.*

Sanctis, *C. de, La polifonia nell'arte musicale. Roma.*

Sauzay, *E., le Violon harmonique. Paris, F. Didot.*

v. Wolzogen, H., Was ist Styl? Was will Wagner? Was soll Bayreuth? Beobachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer »Stylbildungsschule« in Bayreuth 3. Aufl. III, 50 S. gr. 8. Leipzig, Feodor Reinboth. n. 1 *M*.

——, *Guide through the musical motive of Richard Wagner's Tristan and Isolde 47 S. 8. Leipzig, Feodor Reinboth, Verlags-Buchhandlung. n. 1 M.*

——, theoretischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal. 8. Aufl. 82 S. 8. Leipzig, Feodor Reinboth, Verlags-Buchhandlung. n. 2 *M*, geb. n. 2 *M* 50 *Pf.* — Dasselbe zu R. Wagners Tristan und Isolde 4. Aufl. 47 S. 8. Ebd. baar 75 *Pf.*

v. Wolzogen, H., die Sprache in R. Wagner's Dichtungen. 3. Aufl. V, 115 S. 8. Leipzig, Feodor Reinboth, Verlags-Buchhandlung. n. 1 *M* 20 *Pf*.

Wylde, *H., The evolution of the beautiful in sound. Manchester, J. Heywood.*

IV. Ausgaben von Tonwerken.

Acquoy, Dr. J. G. R., Middeleeuwsche geestelijke Liederen en Leisen. Met eene Klavier-Begeleidind naar den Aard hunner Tonen. s'Gravenhage, Nijhoff. 1885. XII und 56 S. 4. 3 fl. 80.

Adam de la Hale, *Jeu de Robin et de Marion. Publié et harmonisé par Weckerlin.*

Bach, Joh. Seb., Lucas-Passion. Klavier-Auszug mit Text (deutsch und englisch. Volks-Ausgabe Nr. 732. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 *M*.

—— Werke. Bd. 35. Zehn Kirchenkantaten. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 *M*. [S. oben Bd. IV. S. 560.]

——, Partitur. n. 30 *M*.

——, Kompositionen für Orgel. I. Band. Kritisch revidirt, mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen herausgegeben von Johannes Schreyer. Leipzig, Hofmeister. Querfol. Vorwort (deutsch und englisch) IV, Musik 59 S.

Beethoven's Werke. Vollständig kritisch durchgesehene, überall berichtigte Ausgabe. Einzelausgabe. Stimmen. Serie 25. Supplement. Bisher ungedruckte Werke. — Nr. 3. Chor zum Festspiel: die Weihe des Hauses. Für Solo, Chor und Orchester. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 *M* 50 *Pf*. — Nr. 4. Chor auf die verbündeten Fürsten: Für vier Singstimmen und Orchester. 3 *M* 15 *Pf*. — Nr. 8. Arie: »*Primo amore piacer del ciel*« für Sopran und Orchester. 3 *M* 60 *Pf*. — Nr. 5. Opferlied. Für 3 Solostimmen, Chor und kleines Orchester. 1 *M*. 20 *Pf*. — Nr. 23. Musik zu einem Ritterballet für Orchester. 2 *M* 55 *Pf*. — Nr. 24. Zwei Märsche für Militärmusik. Verfaßt zum Karoussell an dem glorreichen Namensfeste Ihrer k. k. Majestät Maria Ludovika in dem k. k. Schloßgarten zu Laxenburg. 2 *M* 40 *Pf*. — Nr. 25. Marsch (Zapfenstreich) für Militärmusik. 2 *M* 25 *Pf*. — Nr. 26. Polonaise für Militärmusik. 2 *M*. — Nr. 27. Ecossaise für Militärmusik. 1 *M* 35 *Pf*. — Nr. 28. Sechs ländlerische Tänze für 2 Violinen und Baß. 60 *Pf*. — Nr. 29. Marsch für zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. 75 *Pf*. — Nr. 30. Drei Equale für vier Posaunen. 75 *Pf*. [S. oben Bd. IV, S. 560 f.]

——, *Series XXV. Songs with Piano-Accomp. Till now unprinted. Price 2 sh 6 d. n.*

van Beethoven, L., Sämmtliche Werke. Neue kritisch durchgesehene Gesammtausgabe für Unterricht und praktischen Gebrauch. Gesang und Klaviermusik. Lief. 1—51. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. je 1 *M*.

——, Kammermusik. Lief. 1—2 n. 2 *M*. 3. 4. n. 2 *M*. 5—7 n. 3 *M*. 8. 9. n. 2 *M*. 10. 11 n. 2 *M*. 12/13 n. 2 *M*. 14/15 n. 2 *M*. 16/17 n. 2 *M*. 18/19 n. 2 *M*. 20/21 n. 2 *M*. 22/23. n. 2 *M*. 24/25 n. 2 *M*. 26/27 n. 2 *M*. 28/29. 30/31. 32/33. 34/35. je 2 *M*. 36—38. 3 *M*.

——, Band XIV. Quartette. 4 Bd. n. 20 *M*.

Chopin's, Friedrich, Werke. Polonaise in Ges-dur für Pianoforte (Nachlass). Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 60 *Pf*.

Cómes, *J. B., Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII Juan Bantista Cómes. 2 tomos. Fol. Madrid, Imp. del Colegio nacional de sordomudos. 25 pes.*

Diabelli, A., Unterrichtswerke für Pianoforte zu 4 Händen. Revidirt und be-

zeichnet von A. Krause. 4°. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Bd. 1. 1 *M*. Bd. 2, 3 à 2 *M*.

Ecole de Piano *du Conversatoire Royal de Bruxelles. Livraison XXXVII. Weber, C. M. de, Op. 24. Première grande Sonate en ut majeur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 M.*

—— Livr. VII. Cah II. Bach, J. S., Gavotte et Passepied de le suite en si min. Bourée en la min. Gavotte en sol min. Gigue en sol min. Gavotte en ré min. tirées des suites Anglaises. Fol. Ebda. 4 M.

——, Liv. XXXIV. Beethoven, L. van, Andante en fa majeur. Fantaisie Op. 77. Rondo a Capriccio. Op. 129. Fol. Ebda. 4 M.

Een deuoot ende profitelyck Boecxken . . . . Geestelijk Liettbock met Melodiien van 1539. Op. nieuw uitgegeven door D. F. Scheurleer. 's Gravenhage, Nijhoff. 1889. gr 8. XXXIV und 362 S.

Frescobaldi, Hieronymus, Sammlung von Orgelsätzen aus dessen gedruckten Werken. Herausgegeben von Fr. X. Haberl. (Mit Frescobaldi's Porträt.) Stich und Druck von Breitkopf und Härtel, 1889. Fol.

Friedrichs des Grossen Musikalische Werke. Erste kritisch durchgesehene Ausgabe. Band I: Sonaten (1—12) für Flöte und Klavier. Band II: Sonaten (13—25) für Flöte und Klavier. Band III: Konzerte (1—4) für Flöte, Streichorchester und Generalbaß. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1889. Fol. n. 30 *M*.

Händel, G. F., Werke. Für die deutsche Händelgesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander. Lieferung LII B: Italienische Kantaten mit Instrumentalbegleitung. Zweiter Band, Nr. 16—28. — Das Autograph des Messias in photo-lithographischer Kopie. Erste Lieferung: Erster Theil des Oratoriums (Seite 1—100). [S. ob. Bd. IV. S. 561.]

Liszt, F., Technische Studien für Pianoforte. Unter Redaktion von A. Winterberger. Heft 12. Fol. Leipzig, J. Schuberth u. Co. 3 *M*. [S. ob. Bd. IV. S. 561].

Mackenzie, *Alex., The national dance music of Scotland. (Pianoforte Albums Ns 32—34). London, Novello Ewer & Co.*

Mozart's Werke. Serie 12. Abtheilung 2. Konzerte für Blasinstrument und Orchester. Stimmen. Nr. 13. Konsert für Flöte G dur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 *M* 65 *Pf*. — Nr. 14. Konzert für Flöte D dur. 3 *M* 90 *Pf*. [S. ob. Bd. IV S. 561.]

—— Serie Messen. Stimmen. Missa brevis. Nr. 10. Für 4 Singstimmen 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. C dur à 1 *M* 50 *Pf*. Missa brevis Nr. 11 für 4 Singstimmen, 1 Violine, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel C dur. 1 *M* 20 *Pf*. Missa brevis Nr. 13 für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß und Orgel. 4 *M* 5 *Pf*.

——, Serie 3. Kleinere geistliche Gesangwerke. Partitur. Nr. 8. Miserere für Alt, Tenor, Baß und Orgel mit Haberls Hinzufügung von »Quoniam« und »Benigne fac«. 60 *Pf*. — Nr. 28. Offertorium de B. M. V. für 4 Singstimmen mit Begleitung. 1 *M* 80 *Pf*.

——, Serie 12. Zweite Abtheilung. Konzerte für Blasinstrument und Orchester. Nr. 15. Andante für Flöte C dur. 1 *M* 20 *Pf*. — Nr. 20. Konzert für Clarinette A dur. 6 *M*. 60 *Pf*.

——, Serie 24. Supplement. Partitur. Nr. 55. Quartett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. — Nr. 56. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen und 2 Hörner. 1 *M* 80 *Pf*. — Nr. 12. Regina Coeli für 4 Singstimmen mit Begleitung. 2 *M* 70 *Pf*. — Nr. 18. Offertorium pro festo Sti Johannis Baptistae für 4 Singstimmen mit Begleitung. 1 *M* 80 *Pf*. — Nr. 20. Offertorium

pro omni tempore für 4 Singstimmen mit Begleitung. 3 ℳ 30 ₰. — Nr. 30. Hymnus: Adoramus te für 4 Singstimmen mit Orchester. 75 ₰.

Mozart's Werke, Einzelausgabe. Stimmen. Serie 3. Kleinere geistliche Gesangwerke. Nr. 19. Psalm: De profundis für 4 Singstimmen mit Begleitung. Fol. 75 ₰.

——, Serie 23. Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel. Die Orgelstimmen ausgesetzt von J. Ev. Habert. — No. 1. Sonate für 2 Violinen, Baß und Orgel, Esdur. 75 ₰. — Nr. 2. Sonate für 2 Violinen, Baß und Orgel, Bdur 75 ₰. — Nr. 3. Sonate für 2 Violinen, Baß und Orgel, Ddur. 75 ₰. — Nr. 4. Sonate für 2 Violinen und Orgel oder Baß, Ddur. 75 ₰. — Nr. 5. Sonate für 2 Violinen und Orgel oder Baß. Fdur 75 ₰. — Nr. 6. Sonate für 2 Violinen, Baß und Orgel. Bdur 75 ₰. — Nr. 7. Sonaten für 2 Violinen, Baß und Orgel, Fdur. 1 ℳ 5 ₰. — Nr. 8. Sonate für 2 Violinen, Baß und Orgel, Ddur. 90 ₰. — Nr. 9. Sonate für 2 Violinen, Baß und Orgel, Fdur. 1 ℳ 5 ₰. — Nr. 10. Sonate für 2 Violinen, Baß und Orgel, Ddur. 90 ₰. — Nr. 11. Sonate für 2 Violinen, Baß und Orgel, Gdur. 90 ₰. — Nr. 12. Sonate für 2 Violinen, Violoncell, Baß, 2 Oboen, Trompeten, Pauken und Orgel, Cdur. 1 ℳ 95 ₰. — Nr. 13. Sonate für 2 Violinen, Baß und Orgel, Cdur. 1 ℳ 5 ₰. — Nr. 14. Sonate für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Violoncell, Trompeten, Pauken und Orgel, Cdur. 2 ℳ 10 ₰. — Nr. 15. Sonate für zwei Violinen, Baß und Orgel, Cdur 1 ℳ 50 ₰.

——, Serie 24. Supplement. Stimmen. Nr. 7. Konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Begleitung. 6 ℳ 60 ₰.

——, Partitur. Serie 24. Supplement. Nr. 10a. Balletmusik zur Pantomime: *Les petits riens*. (K. V. Anh. I 10). 2 ℳ 10 ₰. — Nr. 13. Sieben Menuette mit Trio für 2 Violinen und Baß. (K. V. 65a). 60 ₰. — Nr. 13a. Menuett (ohne Trio) für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen und 2 Hörner. (K. V. 122). 30 ₰. — Nr. 14. Drei Menuette für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Klarinen und Pauken. (K. V. 363). 30 ₰. — Nr. 14a. Zwei Menuette für 2 Violinen, Baß, Flöte, 2 Oboen und 2 Trompeten, (2 Hörner). 30 ₰. — Nr. 15. Ouverture und drei Kontretänze für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner (K. V. 106). 75 ₰. — Nr. 16. Sechs ländlerische Tänze für Orchester. Übertragung für 2 Violinen und Baß. (K. V. 606). 30 ₰. — Nr. 23a. Trio für 2 Violinen und Baß. (K. V. 266). 45 ₰. — Nr. 26. Erster Satz einer Sonate für Klavier. (K. V. 400). 75 ₰. — Nr. 27. Kontretanz »Das Donnerwetter« für Orchester, Übertragung für Klavier. (K. V. 534.) 30 ₰. — Nr. 27a. Adagio und Allegro für eine Orgelwalze. Übertragung für Klavier zu 4 Händen. (K. V. 594). 90 ₰. — Nr. 40. Arie für Sopran »Der Liebe himmlisches Gefühl« mit Klavier. (K. V. 119). 60 ₰. — Nr. 41. Arie für Sopran »Ah spiegarti, oh Dio« mit Klavier (K. V. 178). 60 ₰. — Nr. 47. Arie für Sopran »In te spero, o sposo amato« mit begleitendem Baß. (K. V. 440). 30 ₰. — Nr. 54. Arie »Consenati fedele« für Sopran mit Begleitung von Streichinstrumenten. (K. V. 23). Neue Ausgabe. 60 ₰. — Nr. 8. Letzter Satz einer Symphonie. (K. V. 102). 90 ₰. — Nr. 9. Letzter Satz einer Symphonie. (K. V. 120). 60 ₰. — Nr. 10. Letzter Satz einer Symphonie. (K. V. 163). 75 ₰. — Nr. 12. Galimathias musicum für Klavier und Orchester (Partiturentwurf). (K. V. 32). 1 ℳ 35 ₰. — Nr. 19. Konzert für die Violine Esdur C. (K. V. 268). 4 ℳ 5 ₰. — Nr. 20. Konzert für Oboe Fdur C. (K. V. 293). 60 ₰. — Nr. 22. Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. (K. V. 46). 1 ℳ 80 ₰. — Nr. 24. Kleine Phantasie für Klavier. (K. V. 395). 45 ₰. — Nr. 25. Zwei Fugen für Klavier. (K. V.

153. 154). 45 ₰. — Nr. 29. Messe in C moll für 4 Singstimmen, Orchester und Orgel. (K. V. 427). 9 ℳ 60 ₰. — Nr. 30. Lacrymon für 4 Singstimmen, Baß und Orgel. (K. V. Anh. 21). 30 ₰. — Nr. 31. Antiphon »Cibavit eos« für 4 Singstimmen und Orgel. (K. V. 44). 30 ₰. — Nr. 32. Kyrie für 4 Singstimmen mit Begleitung. (K. V. 91). 45 ₰. — Nr. 33. Kyrie für 4 Singstimmen mit Begleitung (K. V. 116). 45 ₰. — Nr. 36a—b. Kantate »Die Seele des Weltalls« für Männerstimmen, Solo, Sopran und Klavier. (K. V. 429). 1 ℳ 65 ₰. — Nr. 37. *L'Ora del Cairo.* Komische Oper. (K. V. 422.) 4 ℳ 20 ₰. — Nr. 38. *Lo sposo deluso o sio La Rivalità di tre Donne per un solo amante.* Komische Oper. (K. V. 430.) 3 ℳ 30 ₰.

Muffat, Georg, *Apparatus musico-organisticus.* Herausgegeben von S. de Lange. Leipzig, Rieter-Biedermann. 1888.

Palestrina, *Missa. Cur ego Joannes.* Sopran, Alt, Tenor I/II und Baß. (Chorbibliothek No. 351.) Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Je 30 ₰.

—— Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Herausgegeben von Fr. X. Haberl. Band XXV: Lamentationen zu vier, fünf und sechs Stimmen. — Band XXIII: Messen (vierzehntes Buch). — Band XX: Messen (elftes Buch). Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol. à 15 ℳ. [S. ob. Bd. IV. S. 561.]

Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung unter Protection Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg von Preußen. Jahrgang XII. 1889. Band XVI. Abtheilung II. Glareani Dodecachordon. Basileae MDXLVII. Uebersetzt und übertragen von Peter Bohn. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 12 ℳ. [S. ob. Bd. IV S. 561.]

Schubert, Franz, Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammt-Ausgabe. Partitur. Serie X. Sonaten für Pianoforte. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 22 ℳ [S. ob. Bd. IV S. 562.]

—— Einzelausgabe. Nr. 1. Sonate in E dur. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 2. Sonate in C dur. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 3. Sonate in As dur. 80 ₰. Nr. 4. Sonate in E moll. 45 ₰. Nr. 5. Sonate in H dur. Op. 147. 1 ℳ 35 ₰. Nr. 6. Sonate in A moll. Op. 164. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 7. Sonate in Es dur. Op. 122. 1 ℳ 65 ₰. Nr. 8. Sonate in A moll. Op. 143. 1 ℳ 35 ₰. Nr. 9. Sonate in A moll. Op. 42. 1 ℳ 95 ₰. Nr. 10. Sonate in A dur. Op. 120. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 11. Sonate in D dur. Op. 53. 2 ℳ 55 ₰. Nr. 12. Sonate in G dur. Op. 78. 2 ℳ 10 ₰. Nr. 13. Sonate in C moll 2 ℳ 25 ₰. Nr. 14. Sonate in A dur. 2 ℳ 55 ₰. Nr. 15. Sonate in B dur. 2 ℳ 40 ₰.

—— Serie IX. Für Pianoforte zu vier Händen. Nr. 1. Drei Märsche. Op. 27. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 2. Sechs Märsche. Op. 40. 2 ℳ 85 ₰. Nr. 3. Drei Militärmärsche. Op. 51. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 4. Trauermarsch. Op. 55. 75 ₰. Nr. 5. Heroischer Marsch. Op. 66. 1 ℳ 35 ₰. Nr. 6. Zwei charakteristische Märsche. Op. 121. 1 ℳ 80 ₰. Nr. 7. Kindermarsch in G dur. 30 ₰. Nr. 8. Ouverture in F dur. Op. 34. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 9. Ouverture in D dur. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 10. Ouverture in C dur. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 11. Sonate in B dur. Op. 30. 2 ℳ 10 ₰. Nr. 12. Sonate in C dur. Op. 140. 4 ℳ 5 ₰. Nr. 13. Rondo in A dur. Op. 107. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 14. Rondo in D dur. Op. 138. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 15. Variationen in E moll über ein franz. Lied. Op. 10. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 16. Variationen in As dur über ein Original-Thema. Op. 35. 2 ℳ 10 ₰. Nr. 17. Variationen in G dur über ein Thema aus Herold's Oper Marie. Op. 82. Nr. 1. 1 ℳ 80 ₰. Nr. 18. Introduction und Variationen in B dur über ein Original-Thema. Op. 82. Nr. 2. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 19. Diver-

tissement à la hongroise G moll. Op. 54. 2 ℳ 85 ℛ. Nr. 20. Divertissement (en forme d'une Marche brillante et raisonnée) in E moll über französische Motive. Op. 63. 1 ℳ 50 ℛ. Nr. 21. Andantino varié in H moll über französische Motive. Op. 84. Nr. 1. 90 ℛ. Nr. 22. Rondeau brillant in E moll über französische Motive. Op. 84. Nr. 2. 1 ℳ 80 ℛ. Nr. 23. Lebensstürme, Charakteristisches Allegro in A moll. Op. 144. 1 ℳ 95 ℛ. Nr. 24. Phantasie in F moll. Op. 103. 1 ℳ 95 ℛ. Nr. 25. Sechs Polonaisen. Op. 61. 1 ℳ 95 ℛ. Nr. 26. Vier Polonaisen. Op. 75. 1 ℳ 5 ℛ. Nr. 27. Vier Ländler. 45 ℛ. Nr. 28. Fuge in E moll. Op. 152. 45 ℛ. Nr. 29. Allegro moderato in C dur und Andante in A moll. 75 ℛ. Nr. 30. Phantasie (aus dem Jahre 1810.) 2 ℳ 85 ℛ. Nr. 31. Phantasie (aus dem J. 1811.) 90 ℛ. Nr. 32. Phantasie (aus dem J. 1813). 2 ℳ 10 ℛ. (pro 19—32. 21 ℳ 45 ℛ.)

Schubert, Franz, Werke. Serie XI. Phantasie, Impromtus und andere Stücke für Pianoforte. 15 ℳ.

—— Serie XIV. Kleinere Kirchenmusikwerke. A. Mit Begleitung, Partitur. Einzelausgabe. Nr. 1. Erstes Offertorium für Sopran (oder Tenor). Op. 46. 90 ℛ. Nr. 2. Zweites Offertorium für Sopran. Op. 47. 90 ℛ. Nr. 3. Salve Regina, drittes Offertorium für Sopran. Op. 153. 75 ℛ. Nr. 4. Offertorium »Tres sunt« für Chor. 75 ℛ. Nr. 5. Graduale »Benedictus es Domine« für Chor. Op. 150. 90 ℛ. Nr. 6. Tantum ergo für Chor. Op. 45. 30 ℛ. Nr. 7. Tantum ergo für Chor. 60 ℛ. Nr. 8. Tantum ergo für Chor. 60 ℛ. Nr. 9. Salve Regina für Tenor. 1 ℳ 20 ℛ. Nr. 10. Duett »Auguste jam coelestium« für Sopran und Tenor. 1 ℳ 65 ℛ. Nr. 11. Magnificat für Soli und Chor. 2 ℳ 10 ℛ. Nr. 12. Stabat mater für Chor. 90 ℛ. Nr. 13. Stabat mater für Soli und Chor. 5 ℳ 25 ℛ. Nr. 14. Kyrie für Chor. 1 ℳ 35 ℛ. Nr. 15. Kyrie für Chor. 1 ℳ 35 ℛ. Nr. 16. Kyrie für Chor. 1 ℳ 20 ℛ. Nr. 17. Salve Regina für Chor. 45 ℛ. B. Ohne Begleitung. Nr. 18. Antiphonen zur Palmweihe auf Palmsonntag für gemischten Chor. 30 ℛ. Nr. 19. Salve Regina für vier Männerstimmen. 45 ℛ. Nr. 20. Salve Regina für gemischten Chor. 30 ℛ. Nr. 21. Kyrie für gemischten Chor. 30 ℛ.

—— —— Serie XV. Dramatische Musik. Partitur. Erster Band. Des Teufels Lustschloß. Eine natürliche Zauber-Oper in 3 Aufzügen. 26 ℳ.

—— —— —— Daraus einzeln: Ouverture zu der Oper »Fierrabras«. Op. 76. 3 ℳ 30 ℛ.

—— —— Ouverture zu der Oper Des Teufels Lustschloß. 2 ℳ 10 ℛ.

—— —— Zweiter Band. Der vierjährige Posten. Fernando. Die Freunde von Salamanka. 29 ℳ.

—— Revisionsbericht. Serie XIII. Messen von E. Mandyczewski. 1 ℳ 50 ℛ.

—— Serie III. Oktette. Partitur. n. 6 ℳ 50 ℛ.

—— Serie XI. Phantasie, Impromptus und andere Stücke für Pianoforte. Einzelausgabe. Nr. 1. Phantasie. Op. 15. 2 ℳ 10 ℛ. Nr. 2. Vier Impromptus. Op. 90. 2 ℳ 40 ℛ. Nr. 3. Vier Impromptus. Op. 142. 2 ℳ 40 ℛ. Nr. 4. Moments musicals. Op. 49. 1 ℳ 35 ℛ. Nr. 5. Adagio und Rondo. Op. 145. 75 ℛ. Nr. 6. Zehn Varationen. 1 ℳ 5 ℛ. Nr. 7. Variationen über ein Thema von Anselm Hüttenbrenner. 90 ℛ. Nr. 8. Variationen über einen Walzer von Ant. Diabelli. 30 ℛ. Nr. 9. Andante in C dur. 30 ℛ. Nr. 10. Klavierstück in A dur. 45 ℛ.

Schütz, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Band VIII: Geistliche Chormusik. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol. 15 ℳ. [S. ob. Bd. IV. S. 562].

Schumann's, R., Werke. Einzelausgabe. Partitur. Serie II. Ouverturen für Orchester. Nr. 1. Ouverture, Scherzo und Finale. Op. 52. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ 75 ₰. Nr. 3. Ouverture zur Braut von Messina. Op. 100. 2 ℳ 70 ₰. Nr. 5. Fest-Ouverture mit Gesang. Op. 123. 2 ℳ 55 ₰. Nr. 6. Ouverture zu Julius Cäsar. Op. 128. 3 ℳ 15 ₰. Nr. 7. Ouverture zu Hermann und Dorothea. Op. 136. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 8. Ouverture zu Goethe's Faust. 2 ℳ 10 ₰. [S. ob. Bd. IV. S. 562.]

—— —— Klavier- und Gesangwerke. Nummernausgabe. Serie VII. Für Pianoforte zu zwei Händen. Die Davidsbündler. Op. 6. Nr. 1—18. à 30 ₰.

—— Serie X. Mehrstimmige Gesangswerke mit Pianoforte. Duette. Nr. 1—15. à 30 ₰.

—— —— Nr. 104. Spanisches Liederspiel Op. 74. für eine und mehrere Singstimmen. Nr 1. Erste Begegnung für Sopran und Alt. 45 ₰. Nr. 2. Intermezzo für Tenor und Baß. 45 ₰. Nr. 3. Liebesgram für Sopran und Alt. 45 ₰. Nr. 4. In der Nacht für Sopran. 45 ₰. Nr. 5. Es ist verrathen für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 90 ₰. Nr. 6. Melancholie für Sopran. 30 ₰. Nr. 7. Geständniß für Tenor. 45 ₰. Nr. 8. Botschaft für Sopran und Alt. 75 ₰. Nr. 9. Ich bin geliebt für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 1 ℳ 35 ₰. Nr. 10. Der Kontrabandiste für Bariton. 45 ₰.

—— Nr. 105. Minnespiel Op. 101 aus Fr. Rückerts Liebesfrühling für eine und mehrere Singstimmen. Nr. 1. Lied: Meine Töne still und heiter für Tenor. 45 ₰. Nr. 2. Gesang: Liebster, deine Worte stehlen für Sopran. 30 ₰. Nr. 3. Duett: Ich bin dein Baum für Alt und Baß. 45 ₰. Nr. 4. Lied: Mein schöner Stern für Tenor. 30 ₰. Nr. 5. Quartett: Schön ist das Fest, für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 1 ℳ 35 ₰. Nr. 6. Lied: O Freund mein Schirm, für Alt und Sopran. 30 ₰. Nr. 7. Duett: Die tausend Grüße, für Sopran und Tenor. 45 ₰. Nr. 8. Quartett: So wahr die Sonne scheint, für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 75 ₰.

—— —— Nr. 107. Spanische Volkslieder. Op. 138. Nr. 1. Vorspiel. 30 ₰. Nr. 2. Lied: Tief im Herzen, für Sopran. 30 ₰. Nr. 3. Lied: O, wie lieblich ist das Mädchen, für Tenor. 45 ₰. Nr. 4. Duett: Bedeckt nicht mit Blumen, für Sopran und Alt. 60 ₰. Nr. 5. Romanze: Fluthenreicher Ebro, für Bariton. 75 ₰. Nr. 6. Intermezzo. 30 ₰. Nr. 7. Lied: Weh, wie zornig ist das Mädchen, für Tenor. 30 ₰. Nr. 8. Lied: Hoch, hoch sind die Berge, für Alt. 45 ₰. Nr. 9. Duett: Blaue Augen hat das Mädchen, für Tenor und Baß. 60 ₰. Nr. 10. Quartett: Dunkler Lichtglanz, für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 75 ₰.

—— Serie XIII. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 129. Frauenliebe und Leben. Op. 42. Nr. 1. Seit ich ihn gesehen. 30 ₰. Nr. 2. Er, der Herrlichste von allen. 45 ₰. Nr. 3. Ich kann's nicht fassen. 30 ₰. Nr. 4. Du Ring an meinem Finger. 30 ₰. Nr. 5. Helft mir, ihr Schwestern. 30 ₰. Nr. 6. Süßer Freund. 30 ₰. Nr. 7. An meinem Herzen, an meiner Brust. 30 ₰. Nr. 8. Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan. 30 ₰. Nr. 131. Dichterliebe. Op. 48. Nr. 1. Im wunderschönen Monat Mai. 30 ₰. Nr. 2. Aus meinen Thränen sprießen. 30 ₰. Nr. 3. Die Rose, die Lilie. 30 ₰. Nr. 4. Wenn ich deine Augen seh'. 30 ₰. Nr. 5. Ich will meine Seele tauchen. 30 ₰. Nr. 6. Im Rhein, im heiligen Strome. 30 ₰. Nr. 7. Ich grolle nicht. 30 ₰. Nr. 8. Und wüßten's die Blumen. 45 ₰. Nr. 9. Das ist ein Flöten und Geigen. 45 ₰. Nr. 10. Hör' ich das Liedchen klingen. 30 ₰. Nr. 11. Ein Jüngling liebt' ein Mädchen. 30 ₰. Nr. 12. Am leuchtenden Sommermorgen. 30 ₰. Nr. 13. Ich hab' im Traum geweinet. 30 ₰. Nr. 14.

Allnächtlich im Traume seh' ich dich. 30 ℛ. Nr. 15. Aus alten Märchen. 45 ℛ. Nr. 16. Die alten bösen Lieder. 45 ℛ.

Surzynski, *S.*, *Monumenta musices sacrae*. 3. Heft. Posen, Leitgeber. 1889; enthält eine 5 stimmige Messe von Martin (Leopolita) aus Lemberg.

Vereeniging voor Nederlands Musiekgeschiedenis. Uitgave von oudere Nord-Nederlandsche Meester-werken. Lief. XV. Cantio sacra »Hodie Christus natus est« vij-stemmig van Jan Pieters Sweelinck. Partitur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ 50 ℛ.

Wagner's Richard, Werke. Partiturausgabe. Lohengrin. Lief. 12. 13. 14—19. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 5 ℳ. [S. ob. Bd. IV. S. 564.]

—— Richard, Werke. Partiturausgabe. Tristan und Isolde. Lief. 12, 13—19. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 5 ℳ. [S. ob. Bd. IV. S. 564]

Folgende Versehen in der Bibliographie von 1888 bittet man zu berichtigen:

S. 553, Z. 36 lies: Motta statt Molta.

S. 554, Z. 30. Nicht Ricci sondern Ademollo ist der Verfasser des Werks I teatri di Roma nel secolo decimosettimo.

S. 558, Z. 12 lies: Riemann, H. statt Riemann, R.

S. 566, Z. 15 lies: Ademollo statt Ricci.

Antiquarische Kataloge.

Ackermann, Th., München 10 Promenadenplatz. Nr. 211. Gesch. d. Musik, theoret. Werke, Tanzkunst, Theater, komische Opern, Portraits.

—— Nr. 248 (ebenso).

—— Nr. 258. Kirchenmusik, Hymnologie.

Bär & Co., Frankfurt a. M. 18 Roßmarkt. Nr. 248. Musik, Theater, Volkslieder.

—— Nr. 385, 386, 388, 389, 391, 392. Miscellanea, darunter einzelne Musikdrucke.

Bertling, R., Dresden-A. 3 Johannesplatz. Nr. 4. Incunabeln.

—— Nr. 7. Mus. Liter. u. Musikalien. Autographen u. Portraits von Musikern.

—— Nr. 8. Autographen (Schriftsteller u. Künstler).

—— Nr. 9. Mus. Liter. u. Musikalien. Nachtrag zu Nr. 7.

—— Nr. 10. Neuerwerbungen aus versch. Fächern.

—— Nr. 11. Autographe von Musikern.

Bielefeld, A., Karlsruhe. Nr. 141 (literarisch).

Cohn, A., Berlin W. 53 Mohrenstraße. Nr. 192. Literatur des 16. Jahrh.

—— Nr. 193. Literatur des 17. Jahrh.

—— Nr. 194. Autographen u. histor. Dokumente.

—— Nr. 195. Manuscripte u. seltene Werke. XII—XVII. Jahrh.

—— Nr. 196. (ebenso).

Gerschel, O., Stuttgart 16 Calwerstraße. Nr. 44. Musik, Theater, Volkslieder u. s. w.

Hess, G., Arcostr. 1, München. Nr. 1. Seltene u. werthvolle Werke (einige Musikwerke: Aristoxenos, Descartes, Heyden u. s. w.).

Joh. Hoffmann's Wwe., Prag 29 kleine Karlsgasse. Nr. 2. Klavierauszüge mit Text u. Ouverturen.

—— Nr. 2. Klavierauszüge ohne Text. Theoretische Werke. Gesangstücke.

Hotter, H., Regensburg, am Petersthor. Nr. 17. Musik. Bibl. von J. Becher (gemischten Inhaltes).

Kirchhoff u. Wigand, Leipzig 19 Marienstraße. Nr. 814. Musikgeschichte. Theor. Werke. Opern u. Oratorien.
—— Nr. 834. Musikwissenschaft (Geschichte der Musik, Theorie, Ältere praktische Musik, Opern u. Oratorien enthaltend einen Theil der Nohl'schen Bibliothek).
Liebers, M., Freiberg i. B. Katalog von Pianofortemusik.
——, Katalog von Unterrichtswerken.
Liepmannsohn, L., Berlin W. 63 Charlottenstraße. Nr. 71. Werke zur Gesch. u. Theorie der Musik (Musikdrucke des 16.—18. Jahrh.).
—— Nr. 73. Dramatische Musik.
—— Nr. 75. Instrumentalmusik.
—— Nr. 76. Vokalmusik.
—— Nr. 77. Autographensammlung Egidio Francesco Succi di Bologna (Versteigerung 6. Mai 1889).
—— Nr. 78. Instrumentalmusik.
—— Nr. 79. Musikliteratur.
List u. Franke, Leipzig 13 Universitätsstraße. Nr. 208. Theoret. u. prakt. Musikwerke.
—— *Manuscrits et livres sur l'histoire d'Italie de la Collection Carlo Morbio à Milan (vente 24. Juin 1889).*
Rosenthal, L., München 16 Hildegardstr. Nr. 62.
Schmidt, C. F., Heilbronn a. N. 62 Cäcilienstraße. Kataloge a) für Streichinstrumente mit Pianoforte; b) für Instrumentalmusik mit u. ohne Pianoforte; c) für Orchestermusik; d) für Pianofortemusik, Orgel, Harmonium; e) für Vokalmusik; f) für Bücher über Musik.
Seligsberg, B., Bayreuth. Nr. 205. Musikalien u. Musikwissenschaft.
Stargardt, J. A., Berlin S.W. 19 Zimmerstraße. Kat. einer Autographen- und Urkundensammlung (Versteigerung 3. Juni 1889).
Stecker, L., Wien 7 Dorotheergasse. Nr. 39. (Darunter Musik, Theater).

Grössere Kritiken erschienen vom Oktober 1888 bis Oktober 1889 über folgende Werke.

(Die römischen Ziffern bedeuten den Jahrgang der Zeitschrift, die arabischen die Nummer).

Adelmann, Donna Elvira (Neue Zt. f. M. LVI, 14).
Ambros-Sokolovsky, Musikgeschichte I (Monatsh. XXI, 2).
***Bellaigue,** L'année musicale (Gaz. mus. XLIII, 44).*
Bulthaupt, Dramaturgie der Oper (Allg. M. Ztg. XVI, 13).
***Cambiasi,** La Scala (Gaz. Mus. XLIV, 5, 6).*
Charles, Zeitgenössische Tondichter (Allg. M. Ztg. XVI, 14). (Schweizer. Mztg. XXIX, 2).
Chopin-Bülow, Etuden (Mus. Wochenbl. XX. 37).
Dienel, Stellung der mod. Orgel zu Bach's Werken (Allg. Mztg., XVI, 39).
Ehrlich, Wagner'sche Kunst und wahres Christenthum (Allg. M. Ztg. XVI, 8, 9, 10). (Neue Zt. f. M. LV, 42).
Eschmann-Ruthardt, Klavierliteratur (Allg. M. Ztg. XV, 50).
***Grove,** Beethoven-analyses (Mus. World LXVII, 44).*
Haberl, Päpstliche Kapelle (Ménestrel LV, 10 u. f.).
Hennig, Beethoven's Neunte (Neue Ztschrft. f. M. LVI, 30).

Hueffer, Half a century of music in England (Mus. Times 556). (Mus. World LXIX, 18).
Jullien, H. Berlioz (Mus. Times 553). (Guide Mus. XXXV, 2). (Mus. Wochbl. XX, 3). (Neue Mztg. X, 9). (Neue B. Mztg. XLIII, 21, 22). (Mus. Rundschau IV, 8). (Allg. Mztg. XVI, 29, 30).
Jungmann, Ästhetik (Allg. M. Ztg. XV, 41, 42).
Köhler, Lehrmethode (Neue Zt. f. M. LV, 39, 40).
Kretzschmar, Führer (Neue Zt. f. M. LV, 41).
Lussy, Kunst des Vortrages (Mus. Wochbl. XX, 6).
Martini, Carteggio (Gaz. Mus. XLIV, 12).
Mastrigli, Musica nel sec. XX (Gaz. Mus. XLIV, 24).
Moscheles, Mendelssohn-Briefe (Neue Zt. f. M. LV, 50). (Neue Mztg. X, 1). (Neue B. Mztg. XLII, 45). (Leipziger M. u. Kztg. V, 27, 28, 29, 31).
Muffat, Apparatus (Mus. Wochbl. XX, 8). (Urania XLVI, 3).
Niecks, Chopin (Mus. Times 552). (Mus. World LXIX, 3, 4). (Neue B. Mztg. XLIII, 6). (Monatsh. XXI, 4).
Nietzsche, Der Fall Wagner (Mus. Wochbl. XIX, 44). (Neue B. Mztg. XLIII, 6).
Niggli, Schubert (Neue Zt. f. M. LVI, 22).
Nottebohm, Zweite Beethoveniana (Mus. World XLIX. 35, 36).
Nuvoli, Organi vocali (Gaz. Mus. XLIV, 42).
Paesler, Hans von Constans (Monatshefte XXI, 6).
Piel, Harmonielehre (Gregoriusblatt XIV, 9).
Pohl, Höhenzüge (Neue Zt. f. M. LV, 39, 40).
Pougin, Méhul (Guide mus. XXXV, 31, 32).
——, Viotti (Ménestrel LV, 2).
Riemann, Harmonielehre (Allg. M. Ztg. XV, 47).
——, Katechismen (Allg. M. Ztg. XVI, 5). (Mus. Wochbl. XX, 13). (Neue Zt. f. M. LV, 48). (Neue B. Mztg. XLII, 43). (Urania XLVI, 5). (Neue Ztft. f. M. LVI, 34).
——, Lexikon (Neue Zt. f. M. LV, 41).
Ritter, Geigensteg (Neue Zt. f. M. LVI, 3).
Rowbotham, History of music (Allg. M. Ztg. XV, 45).
Schütz-Werke (Allg. M. Ztg. XVI, 1).
Sittard, Studien u. Charakteristiken (Neue Zt. f. M. LVI, 16).
Töpfer-Allihn, Orgelbau (Gregoriusbl. XIV, 1). (Schweiz. Mztg. XXVIII, 17).
Volbach, Begleitung des Chorales (Gregoriusbl. XIII, 10).
Wagner-Briefwechsel (Uhlig, Fischer, Heine), (Guide Mus. XXXV, 4 contin.). (Allg. M. Ztg. XVI, 16, 17 bis 24). (Hamburgische M. Ztg. II, 14, 15, 16, 17). (Neue Zt. f. M. LVI, 10). (Neue Mztg. X, 10). (Signale XLVII, 46).
Wagner-Liszt, Briefwechsel (Mus. World LXVII, 36).
Wasielewski, Beethoven (Neue Zt. f. M. LV, 49). (Mus. Rundschau IV, 1).
——, Violoncell (Gaz. Mus. XLIV, 21 u. 23). (Signale XLVII, 31). (Monatsh. XXI, 4). (Ménestrel LV, 34).
Werkenthin, Klavierspiel (Neue Zt. f. M. LVI, 19).
Wiel, Codici Contariniani (Gaz. mus. XLIV, 1).
Wohl, J., Franz Liszt (Allg. M. Ztg. XV, 39).
Ziehn, Harmonielehre (Allg. M. Ztg. XVI, 3). (Neue Zt. f. M. LV, 51).

Auszüge aus Musikzeitungen.

(Größere, selbständige Aufsätze.)

Allgemeine Musik-Zeitung. Red. O. Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — XV. Nr. 39. Traum der Nonne, ein 600jähriges Volkslied. Von A. Lindgren. — Die Ueberführung der Leiche Schubert's. — Nr. 40. Beethoven und Graf Oppersdorf. Von H. Reimann. — Die musischen Festspiele in Griechenland. Von K. v. Jan. — Nr. 44. Der Ursprung der Melodie der deutschen Volks- und Kaiserhymne. Von H. Ritter. — Nr. 45. H. Berlioz' Benvenuto Cellini. — Nr. 46. Das deutsche Tondrama in Berlin vor 100 Jahren. Von A. Morsch. (Forts. Nr. 47, 48, 49, 50, 51). — Nr. 52. Mendelssohn-Bartholdy und das Düsseldorfer Theater. Von A. Lesimple. — XVI. Nr. 1. Sixtus Beckmesser's Neujahrslied. Von H. Reimann. — R. Wagner in seinen Schriften. Von A. Seidl. (Forts. Nr. 2, 3, 4, 5). — Nr. 7. Karl Stör. Von H. Herrig. — Nr. 11. Zur Reform und Geschichte der deutschen Militärmusik. Von K. Neefe. (Schluß Nr. 12). — Nr. 14. Adolf Jensen und R. Wagner. Von A. Niggli. (Forts. Nr. 15, 16, 17). — Der Berliner Tugendbund und die deutsche Bühne. Von O. Lessmann. — Nr. 16, 17. Befähigungsnachweis für Musikunterricht. Von O. Lessmann (II. Nr. 22). — Loreley, Oper von Emil Naumann. Von O. Lessmann. — Nr. 18. Über den Vortrag der Orgelcompositionen J. S. Bachs. Von H. Reimann. (Forts. Nr. 19, 20). — Nr. 23. Der musikalische Vortrag. Von H. Riemann. — Nr. 24. Das mittelalterliche Volkslied in seinem Verhältniß zum gregorianischen Gesang. Von F. Volbach. (Schluß Nr. 25). — Nr. 27, 28. Die 26. Tonkünstler-Versammlung in Wiesbaden. (Mit Forts). — Beethoven's Skizzen zur »Eroica«. Von H. Reimann. (Forts. Nr. 29, 30, 31, 32, 33, 34). — Nr. 29, 30. Zum Beginn der Festspiele in Bayreuth. Von H. Reimann. — Wagner's Musikdramen und das Christenthum. Von A. Portig. (Mit Forts.). — Das Gralmotiv im »Parsifal«. Von R. Heuberger. — Nr. 31, 32. Die Festspiele in Bayreuth. Von O. Lessmann. (Mit Forts.). — Nr. 35. Geschichte der Oper. Von W. Spiegel. (Forts. Nr. 36, 37, 38, 39). — Nr. 37. R. Wagner über sich und seine »Feen« (Brief an F. Hauser). — Nr. 38. Russische Musik und Musiker im Lichte russischer Kritik. — Nr. 39. Pariser Musikzustände. Von Zelle. — Nr. 40. Die Motive in Wagner's Tristan. Von A. Heintz. (Forts.). — Gluck's Orpheus im kgl. Opernhause. Von O. Lessmann — Nr. 42. Das Musikfest in Leeds. Von O. Lessmann.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Red. Friedrich Schmidt in Münster. Regensburg, Pustet. XXIII. Nr. 10. König Ludwig I. von Bayern und die Kirchenmusik. — Nr. 11, 12. Aphorismen über Instrumentation. Von F. Witt. — Van Dyk's »musicirende Engel« Von E. Langer. — XXIV. Nr. 1. Franz Witt. Von F. Schmidt. — Nr. 4. Die instructive Probe. Von F. Schmidt. — Nr. 5. Mozart und die Kirchenmusik. (Schluß Nr. 6). — Nr. 9. Die 12. Generalversammlung des Caecilienvereins in Brixen. Von F. Schmidt.

Gazetta Musicale di Milano, *Ricordi. XLIII. Nr. 42. Del diritto dei teatri. Di A. Ludovico. (contin. Nr. 43). — Nr. 43. Francesco Corbetta, suonatore di chitarra, 1630. Di O. Chilesotti. — Nr. 47. Luigi Vannuccini. Di G. Gabardi. — I pianoforti dell' avvenire. Di E. Pirani. — Nr. 48. »Francesca Rimini« di A. Cagnoni. Di Soffredini. — La Mignatta (Maria Maddalena Musi 1690). Di C. Ricci. — Gli organi all' esposizione internazionale di musica in Bologna e la rinforma. — Nr. 50. Canzoni ed arie dei diversi popoli. Di C. Filosa. — Nr. 51. La nuova edizione italiana dei drammi musicali di Wagner.*

Di A. Untersteiner. — XLIV. Nr. 1. Asrael di Franchetti (vide Nr. 6). — Gluckisti et Piccinnisti. Di U. Pesci. (contin. Nr. 2). — Francesco Florimo. — Nr. 3. Originalità, imitazione, plagio. Di G. Giacosa (contin. Nr. 4). — Nr. 4. Giuseppe Buonamici. Di Gabardi. — Nr. 6. Musici alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. Notizie di A. Bertolotti (introduzione). — Nr. 7. I »Drammi« di Leone Fortis. Di U. Pesci (fine Nr. 8). — »Fosca« opera di Gomes. Di V. Tardini. — Filippo Capocci e le sui composizioni per organo. Di G. Tebaldini. — Nr. 8. Organisti (sul titolo »et super omnia veritas«). Di Tebaldini. — Nr. 9. Le origini del Fagotto. Di C. Pollini. — Ottavio dalle Caselle (G. A. Casazzoni Zanotti) nel secolo XVII. Di C. Ricci. — Nr. 10. I Singalesi a Milano (colla musica). — Cantanti Francesi dei vecchi tempi. Di P. G. Molmenti. — La musica degli zingari. Di G. Corrieri. (contin.). — Nr. 11. Paolo Ferrari. Di G. Corrieri. — Gluck e l'Orfeo. Di Soffredini. (contin. Nr. 12, 13, 15, 16, 18). — Nr. 13. L'organo nelle sue attinenze colla musica sacra. Appunti di storia organaria. Di L. Alberti. (contin. Nr. 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25). — Il teatro Silvestri. Di F. Venosta. — Nr. 14. A proposito d'una canzone inglese antica. — Pietro degli Antoni (secolo XVII.) (con disegno). Di C. Ricci. — Nr. 15. La melodia popolare nel Cinquecento. Di A. Untersteiner. — Nr. 17. G. F. Haendel in Italia. Di Ademollo. (contin. Nr. 18, 19). — Nr. 18. »Edgar« opera di Puccini. — Nr. 19. Benjamin Godard. Di A. de Lanzières. — Nr. 22. Leo Delibes. Di A. de Lanzières. — Nr. 26. L'arte musicale Italiana. Di G. Ricordi. — La modesta di Pacini. — Nr. 27. Verdi e le sue opere. Di Soffredini. (Contin. Nr. 28, 29, 30, 32, 35, 36, 39, 40, 41, 42). — Diesis. Di G. Tebaldini. — Nr. 28. Giovanni Bottesini. — Sull' organamento delle musiche militari in Italia. — Della decadenza dell' arte del canto. Die L. Vivarelli. (contin.). — Canto fermo. Di A. Cicognani. — La lettera alla Tesi e l'Orazio Curiazio di Benedetto Marcello. — Nr. 30. Antonio Bassini. Di L. Alberti. — Nr. 31. Il stilo musicale nel' Otello di Verdi. Di A. Untersteiner. — Giovanni Battista Pergolesi. — Nr. 32. Giuseppe Moncalvo. Di A. Bertolotti. (Contin.). — Un Orazio Curiazio di B. Marcello? Di T. Wiel. — I teatri Parigini nel 1789. Di U. Pesci. — Nr. 33. I Melodrammi del Pistocchi. Di C. Ricci. — I principi musicofili dai tempi di mezzo ai giorni nostri. — Nr. 35. Il Lucio Vero, il Vologeso e Pietro Pulli. Di A. Ademollo. (Contin. Nr. 36). — Un antico manoscritto musicale (Bonadies »regulae cantus« 1473 nella biblioteca comunale di Faenza). Di A. Cicognani. — Nr. 38. Luigi Cherubini. Di Soffredini. — Nr. 40. Edoardo Grieg. Di A. Untersteiner. (contin.). — Girolamo Magnani. — Nr. 41. Indagini sulle antichi canzoni napolitane. Di E. Golisciani. — I proavi degli strumenti musicali moderni. Di T. Velli. (Contin.) — Nr. 42. Un bisogno nazionale. Di P. Floridia. —

Gregoriusblatt. Herausg. H. Böckeler in Aachen. Düsseldorf, Schwann. XIII. Nr. 10. Unbekannte Sequenzen des Mittelalters. Von A. Reiners. (Mit Forts.). — Zum Lutherlied. »Ein feste Burg«. Von W. Bäumker. — Der Hymnus »Placare Christe servulis.« Von Schönen. — Nr. 11. Über Tonbildung beim Gesangunterricht. Von B. Müller. (Mit Forts.). — Glockenguß. Von C. Cohen. — Nr. 12. Franz Xaver Witt. — Dur oder Moll Glocken? Von H. Böckeler. — XIV. Nr. 1. Johann Georg Mettenleiter. — Die musikalische Temperatur. Von E. v. Werra. — Der Hymnus »Jesu dulcis memoria.« Von Schönen. — Unbekannte Sequenzen des Mittelalters. Von A. Reiners (Forts.). — Orgeln ohne Mechanik. Von H. Böckeler. — Nr. 3. Über die Reform der Kirchen-

musik. (Forts.). — Nr. 4. Guido von Arezzo oder von St. Maurus. Von H. Gaisser. (Schluß Nr. 5). — »Haec dies, quam fecit dominus«. Von Schönen. — Chorgesang beim Hochamt. (Forts.). — Nr. 5. Die Ostersequens mit Einschiebung des deutschen Liedes »Christ ist erstanden« in anderer Lesart. Von B. Widmann. — Der Hymnus »Salutis humanae Sator«. Von Schönen. — Nr. 6. Entstehung und Entwicklung des mehrstimmigen Kirchengesanges. Von B. Widmann. — Der Hymnus »ut queant laxis«. Von Schönen. — Nr. 8. Über die Pflege des kirchl. Volksliedes in der Schule und Kirche. Von C. Kohen. (Forts. Nr. 9). — Der Hymnus »Te Deum laudamus«. Von Schönen. — Nr. 9. Das Orgelspiel in der katholischen Kirche. Von R. Fuhr.

Le Guide Musical. *Bruxelles et Paris, Schott frères. XXXIV. Nr. 26, 27. Le chant dans la nature. Par. L. Wallner. (contin. Nr. 28, 29, 30, 31). — Nr. 32, 33. La Messe de Requiem de Gabriel Fauré. Par C. Benoit. — XXXV. Nr. 1. Lettres inedites de Cyprian de Rore. Par E. van der Straeten. — Nr. 2. Rossini et son influence musicale. Par L. Mesnard. — Gounod disciple de Wagner. Par E. Destranges. — Nr. 3. Brutalités et éléganoes du gout musical. Par H. Imbert. (contin.). — Nr. 6. Eduard Lalo. — Nr. 11. Fidelio de Beethoven, récits de Gevaert, texte français de G. Antheunis. — Nr. 15. La première de Lohengrin a Bruxelles. (avec contin.) — Nr. 17. La patrie et le vrai nom d' Henri Isaac. Par E. Van der Straeten. — Nr. 24. Poètes critiques musicaux. Par M. Breuet. (contin.). — La musique a l'exposition. Par B. Claes. — Nr. 25, 26. Petits Problèmes d'Esthetique. Par V. Wilder. — Nr. 33, 34. La Legende de Ste Elisabeth, Oratorio de Liszt. Par A. Boutarel. — Nr. 37, 38. Charles Gounod, étude humoristique. Par H. Imbert. (Suites). — Nr. 42. Acoustique de théâtre. Par R. Martin. —*

Hamburgische Musikzeitung. Red. A. E. Böhme. II. Nr. 1. Drei Tage mit Spohr im Harz. Von F. Zander. (Forts. Nr. 2, 3). — Gioconda, Oper von Ponchielli. Von H. Riemann. — Concert für Violine und Violoncell von Brahms. (Forts. Nr. 2, 3, 4, 5, 6). — Nr. 4. Méhul als Feuilletonist. Von E. Montanus. — Nr. 5. Aus den Lehr- und Wanderjahren Franz Benda's. Von C. Haas. (Forts. Nr. 6, 7, 8). — Nr. 9. Die Kammermusikwerke von Joh. Brahms. Von E. Krause. (Schluß Nr. 10). — Zur Entwicklung der Musik in England. (Schluß Nr. 10). — Nr. 12. Friedrich der Große und Emanuel Bach. — Nr. 18. Benvenuto Cellini von H. Berlioz. Von H. Riemann. — Nr. 24. Alte Opern. Von G. Merker. (Schluß Nr. 24). — Nr. 26. Händel's Debora. Von E. Krause. — Nr. 28. J. S. Bachs H moll-Messe. Von E. Krause. — Nr. 30. Über Phrasirung. Von H. Riemann. (Forts. Nr. 31). — Nr. 34. Geigen verschiedener Art. (Forts. Nr. 35, 38, III. 4). — Nr. 36. Einiges zur Geschichte des Leipziger Thomascantorats. — Nr. 37. Berlioz als Orchesterleiter. — Nr. 38. Die musikalischen Instrumente auf der Hamburger Ausstellung. (Forts. Nr. 39, III. 1). — III. Nr. 4. Unsere Concertprogramme. (Forts.). — Nr. 6. Beethovens fünf letzte Claviersonaten. — Nr. 7. Wagner's Brief an Franz Hauser. —

Le Ménestrel. *Paris, H. Heugel. LIV. Nr. 40. La suzeraineté de l'opéra et de la comédie française sur les petits théâtres de Paris et sur les spectacles forains. Par A. Boutarel. (suite Nr. 41). — Des autographes des musiciens. (collection Succi). Par A. Pougin. (contin. Nr. 41, 43, 45). — Nr. 42. Musique sacrée et musique profane. Par A. Soubies et Ch. Malherbe. (contin. Nr. 43, 44). — Nr. 45. Histoire de la chanson populaire en France. Troisième Partie. Par J. Tiersot. (contin. Nr. 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52; LV, 1, 2, 3, 4, 5). — Nr. 46. Histoire vraie des héros d'opera comique. Par E. Neukomm. Hero-*

diade. LV. Nr. 4. Cléopatre. Nr. 5. Lucrèce Borgia. Leonora de Guzman. Nr. 7. Rodrigue. Nr. 9. Roland. Nr. 14. Ferdinand Cortez. Nr. 16. Vasco de Gama. Nr. 17. Don Carlos. Nr. 27. Marquis de Posa. Nr. 31. Le duc d'Albe. Nr. 36. Egmond. — Nr. 52 bis. L'opéra devant le sénat. Par H. Moreno. — LV. Nr. 6. Histoire de la seconde salle Favart. Par A. Soubies et Ch. Malherbe. (contin. Nr. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42). — Souvenirs de Rossini. Par S. D. C. Marchesi. — Nr. 18. La musique à l'exposition universelle. Par Ch. Darcours. — Nr. 20. Esclarmonde, opéra de Massenet. Par A. Pougin. — La musique et le théâtre au Salon de 1889. Par C. le Senne. (contin. Nr. 21, 22). — Nr. 21. Promenades musicales à l'exposition. Par J. Tiersot. (avec contin.). — Nr. 25. Musique orientale à l'éxposition. Par J. Tiersot. — Nr. 26. La tempête, ballet fantastique, musique d'Ambroise Thomas. Par H. Moreno. — Le Barbier de Séville de Paësiello. Par A. Pougin. — Nr. 28. Les danses Juvanaises et les chanteurs Finlandais dans l'exposition. Par J. Tiersot. (Suites). — Nr. 29. Le Centenaire musical a l'exposition. — Nr. 35. Les laoutars Roumains, l'exotisme des Batignolles, les Espagnols à l'exposition. Par J. Tiersot (contin.). — Nr. 37. Les Corales à l'exposition. Par J. Tiersot. (contin.). — Nr. 40. La musique des Negres à l'exposition. Par J. Tiersot. (contin.). —

Monatshefte für Musikgeschichte. Robert Eitner, Templin (U. M.) XX. Nr. 10. Die verschiedene Bedeutung des Color in den Mensuralnotirungen des 16. Jahrh. Von H. Riemann. — Das Pfeifer Gericht in Frankfurt a. M. — Nachtrag zu zwei Schriften von Conrad v. Zabern. Von F. W. E. Roth. — Musikdrucke in der Darmstädter Hofbibliothek. Von F. W. E. Roth. (Schluß.) — Das Buxheimer Orgelbuch. (Forts. Nr. 11, 12). — Nr. 11. Die Sonatenform. Von R. Eitner. (Forts. Nr. 12). — Eine Neumennotation. Von P. Bohn. — Zur Todtenliste von 1887. Von Kastner und Lüstner. — Christoph Thomas Walliser. Von H. Ludwig. — XXI. Nr. 1. Die Familie Düben und Buxtehude. — Manuscripte in Upsala. Von C. Stiehl. — Ein Lautenwerk (Ph. Fr. Le Sage de Richee 1695). — Nr. 2. Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVIII. Jahrh. der Mainzer Stadtbibl. Von F. W. E. Roth. — Nr. 3. Ciprian Rore. (Forts. Nr. 4, 5). — Die Einführung des Horns in die Kunstmusik. H. Eichborn. — Ein unbekanntes Sammelwerk. 1592. Von W. Barclay Squire. — Musikhandschriften der kgl. öffl. Bibl. zu Dresden. Von R. Kade. (Forts. Nr. 6, 7, 8, 9, 10). — Nr. 6. Codex Mus. Ms. 21 der kgl. Bibl. zu Berlin. Von R. Eitner. — Nr. 7. Die Chöre aus »Philargyrus« von Petrus Dasypodius. — Todtenliste des Jahres 1888, die Musik betreffend. — Nr. 8. Excerpte aus dem »L'estat de la France« bez. der Jahre 1661, 1663 u. 1665. Von W. J. v. Wasielewski. — Jachet da Mantua und Jachet Berchem. Von R. Eitner. (Schluß Nr. 9). — Nr. 9. Johann Buchner und Hans von Constanz. Von J. Richter. — Johannes Baptista Pinellus. Von R. Kade. (Schluß Nr. 10). — Nr. 10. Discantus, Fauxbourdon, Treble. Von H. Eichborn.

The Musical Times. *London, Novello Ewer & Co. Nr. 548. The early history of the organ. By J. F. Rowbotham. — Mendelssohn's »Lobgesang«. A comparison of the original and revised scores. — Nr. 549. Handel. By S. Bennett. (contin. Nr. 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560). — The music of ancient Rome. By J. F. Rowbotham. — Nr. 550. The royal society of musicians of Great Britain. — Les folies d'Espagne: a study. By Fr. Niecks. Christmas music. — Nr. 551. More about Mendelssohn (contin. Nr. 552). — Hucbald de St. Amand. By W. S. Rockstro. — Nr. 552. Guido d'Arezzo.*

By W. S. Rockstro. — Sullivan and Shakespeare. — Nr. 553. The rights of foreign composers. — Popular music. By F. Corder. — Nr. 554. Declamation and music. — Irish humorous songs. — Nr. 555. Notes on music in Bulgaria. — Nr. 556. Magister Franco. By S. Rockstro (contin. Nr. 557). — Nr. 557. John Stainer. — Purcell's death. By W. H. Cummings. — Nr. 558. Giovanni Bottesini. — Nr. 559. Anglo-Canadian Copyright. — Musical cleefs and their abolition. By T. L. Southgate. — Nr. 560. Musical Examinations. — The rioval experts of voice-training.

The Musical World. *London, William Pearce. LXVII. Nr. 36. William Chappell. — Brown »Letters upon the poetry and music of the italian opera« (with contin.). — Nr. 38. Organs old and new (with contin.). — Mr. Griffith on church music. — Nr. 39. George Alexander Macfarren. By H. C. Banister (with contin.). — Nr. 40. Is wagnerism a failure? By L. N. Parker (vide Nr. 41). — Nr. 41. The operas on »Benvenuto Cellini«. By A. de Ternaut (with contin.). — The old organ at new St. Paul's Cathedral. — Nr. 42. Ancient organs. By J. F. Rowbotham (with contin.). — Nr. 43. Sir Arthur Sullivan on music in England. — Francis Atterbury (1662—1731) on church music. — The new great organ at Chicago (vide Nr. 44). — Nr. 44. The physiology of pianoforte playing with a practical application of W. Macdonald Smith »apparatus«. By T. L. Southgate (with contin.). — Nr. 45. On the Day-Macfarren theory of harmony (vide Nr. 47). — Nr. 46. Benoit's Oratorio »Lucifer«. — Clara Schumann. — LXVIII Nr. 47. Brahms' Geepsy-Songs. — Monstre Organs. — Nr. 48. Canon by Mendelssohn (vide Nr. 49). — Some suggested modifications of Day's harmony. By C. W. Pearce (with contin.) (vide Nr. 49, 50). — Nr. 50. Music a development of speech. By G. W. L. Marshall-Hall (with contin.). — Nr. 51. Beethoven's Marches. — The future of Bayreuth. — LXIX. Nr. 1. Music in 1888. — Traveller's notes (with contin.). — Musical requirements in church planning. — On harmonising melodies. By C. J. Frost. — Nr. 2. Berlioz. — Nr. 3. »Tristan and Isolde«. By J. E. Marshall-Hall (with contin.) (vide Nr. 5). — Nr. 4. Francis Hueffer. — Mr. Turpin's »instincts of musical form«. By O. Prescott. — Glowcester Cathedral Organ. — Nr. 5. The Cminor Symphony. By W. L. Marshall-Hall (with contin.) — The Philharmonic Hall-Organ in Berlin. — Nr. 6. Wagner's spring songs. By B. F. Wyatt-Smith. — Nr. 7. Wagner's »Die Feen«. — Nr. 8. Recollections of Hueffer (with contin.). — Westend galleries (with contin.). — Nr. 10. Modern treatment of ancient ecclesiastical melodies (with contin.). — Ancient hebrew psalmody. — Nr. 12. A movement from an unknown Pianoforte Concerto by Beethoven. By J. S. Shedlock. — Ride motives (vide Nr. 14). — Tamberlik. — Notes on organ building. — Greek church music. — Nr. 13. Payne's »The Viola da Gamba« at the musical association. By O. Prescott. — Nr. 14. Gluck in Paris. By J. S. Shedlock (with contin.). — Music as the expression of ideas. By M. Dett. — On the position of organs in churches (with contin.). — Nr. 15. Wagner's Mythology and metaphysics. — Nr. 16. Male soprani and contralti in London. By A. Chitty (with contin.) — False relations in harmony. By J. Turpin (with contin.). — Nr. 17. Our musical progress. By Ridley Preutice. — Wanderings in search of the East. By E. F. Jacques (with contin.). — Nr. 19. Robert Browning. By S. R. Thompson (with contin.). — Instrumental music in Australia. — Adolf Jensen and R. Wagner (with contin.). — Carl Rosa. — Nr. 20. F. H. Cowen. — John Stainer on Palestrina. — Beethoven's sixth Pianoforte Concerto. — Nr. 21. Wagner's Pianoforte Sonatas. — Senor Sarasate. — Nr. 23. French Opera in*

London. — Nr. 24. Hermine Spies. — Schubert's Symphony in C. — Nr. 25. Greek Music. By J. F. Rowbotham. — Nr. 26. The revival and progress of english opera under Carl Rosa. By H. Klein (contin.). — Marcella Sembrich. — Nr. 27. Parry's New Symphony (contin.). — Agathe Backer Gröndahl. — Nr. 28. The origin of the scale. By J. F. Rowbotham (contin.). — John Stainer. — Nr. 29. Lillian Nordica. — Nr. 30. Beethoven and Artaria, discovery of documents in the property of the Austrian Government. By J. S. Shedlock (contin. Nr. 31, 32). — Jean de Reszke. — The degradation of singing. — Giovanni Bottesini. — Charles Dibdin 1745—1814. — On the musical breatment of the Nicene Creed. By F. K. Harford (contin. Nr. 32, 34, 35, 38). — Nr. 32. The improved methods of leading american pianoforte teachers. By H. A. Kelso. — Joseph Hollman. — Nr. 33. The music of nations. By M. Dett (contin.). — Life and art. By S. R. Thompson (contin.). — Carlotta Patti. — The future of the organ. By F. G. Webb. — Nr. 34. Function of music. By A. Laidlaw (contin. Nr. 35). — The church choir of the future. By F. G. Webb. — Nr. 35. M. H. van Dyck. — Nr. 36. On english comic opera. — »Les Troyens« by Berlioz. By J. S. Shedlock (contin. Nr. 37, 38). — Johannes Wolf. — Madame Paley. — Wesley on faulty renderings of the church canticles. By F. H. Harford. — Nr. 37. »The sword of Argautyr« cantata by F. Corder (contin.). — Arthur Oswald. — Nr. 41. Leeds musical Festival (contin.). — A. C. Mackenzie. — Nr. 42. Bernhard Scholz.

Musica sacra. Herausg. F. X. Haberl. Regensburg, Pustet. XXI. Nr. 10. Das deutsche Kirchenlied im Salzburger Sprengel um die Mitte des 16. Jahrh. — Nr. 12. Kirchenmusikalische Bayreuther Nachklänge. — XXII. Nr. 1. Franz Xaver Witt. Von A. Walter. — Nr. 3. Die Interpunktion und der Choralgesang. Von F. X. Haberl. (Forts. Nr. 4, 6, 9). — Die officiellen Choralbücher und der Caecilienverein. — Nr. 7. Verzeichniß der im Druck erschienenen Kompositionen des Carl Greith. — Nr. 10. Die 12. Generalversammlung des Cäcilienvereins in Brixen. Von F. X. Haberl.

Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, E. W. Fritzsch. XIX. Nr. 43. Zur Ästhetik der Tonkunst. Von A. Seidl. (Mit Forts.). — Nr. 45. Bemerkung zu Beethovens Neunter. Von H. Grüters. (s. Nr. 48, 49, 50. XX 26). — Nr. 48. Carl Halir. — Nr. 50. Cellini von Berlioz. Von R. Pohl. (Schluß Nr. 51). — XX. Nr. 1. Musikalische Motive. Von H. Sattler. (Mit Forts.). — Heinrich von Herzogenberg. — Nr. 4. Das Museum deutscher Colonien in Dresden. Von C. Neefe. — Nr. 5. Zur Statistik der Aufführungen Wagner'scher Werke. — Nr. 7. Adagio und Menuett von Mozart's Gmoll-Streichquintett. Analyse von H. Riemann. (Mit Forts.). — Nr. 11. Wider den Gebrauch der alten Schlüssel in der Notenschrift. Von W. Röttgers. (Schluß Nr. 12). — Nr. 14. Das Oratorium. Von R. Pohl. (Mit Forts.). — Marie Soldat. — Nr. 16. Rudolph Palme. Von A. Ueberlée. — Nr. 21. Die neue Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig. Von C. Piutti. — Nr. 23. Reformvorschläge für Benennungen verschiedener Dreiklänge. Von E. Schulze. — Irene von Chavanne. Von H. Dinger. — Nr. 24/25. Das tempo di Minuetto in Beethovens achter Symphonie. Von R. Pohl. — Nr. 27. Einige seltsame Noten bei Brahms und Anderen. Von H. Riemann. (Forts. Nr. 28, 29, 30). — Friedrich Hegar. Von A. Niggli. (Forts.). — Nr. 31. Zur Darstellung der »Meistersinger«. Von W. Broesel. (Forts.). — Briefe aus Bayreuth. (Mit Forts.). — Nr. 33. Algarotti über die Oper. Von H. Sattler. (Schluß Nr. 34). — Nr. 38. Harmonik und Psychologie. Von W. Pastor. (Mit Forts.). — Nr. 40. Wagner und Schopenhauer. Von L. Bräutigam. (Mit Forts.). — Gabriele Wietrowetz.

— Nr. 41. Wagner's Brief an Franz Hauser. — Nr. 42. Die sinnige Ausdrucksweise in der Musik. Von H. Sattler. (Schluß Nr. 43). — Nr. 43. Angelo Neumann.

Neue Berliner Musikzeitung. Red. Oscar Eichberg. Berlin, Bote und Bock. XLII. Nr. 39. Mit Pauken und Trompeten. Von A. Reissmann. (Schluß Nr. 40). — Nr. 41. Beethoven's »Waldmädchen«-Variationen. Von W. Wolf. (Forts. Nr. 42, 43). — Die Orgel im Neubau der Philharmonie zu Berlin. — Nr. 44. Neue Notenschrift. (Forts. Nr. 45). — Nr. 46. Die soziale Frage im modernen Musikleben. Von O. Eichberg. (Forts. Nr. 47, 48, 50, 51, 52). — XLIII. Nr. 1. Zwischen Oper und Oratorium. — Die Tantièmenfrage. — Nr. 5. Jan Urbanek. Von H. Nürnberg. — Fortschritte im Orgelbau. Von Th. Aichlin. — Nr. 6. Die »Sarazenin« von Wagner. Von R. Sternfeld. (Schluß Nr. 7). — Nr. 8. »Sansara« von Paul Geisler. Von F. Ariman. — Nr. 9. Joseph Joachim. Von A. Moser. — Nr. 10. Wagner's »Faust«. Von S. v. Santen-Kolff. (Forts. Nr. 11, 12, 13). — Nr. 14. Eduard Lalo. Von W. Langhans. — Ernst Schulze. Von R. Musiol. — Nr. 15. »Loreley« von Emil Naumann. — Nr. 16. Aus Erinnerungen des ältesten Berliner Musikers. — Nr. 23. Gluck's »Orpheus«. Von W. Wolf. (Forts. Nr. 24, 25, 26, 27, 28). — Nr. 26. Albert Löschhorn. — Nr. 28. R. Wagner's Liebesverbot. — Nr. 29. Der Werdeprozeß des »Parsifal«. Von J. v. Santen-Kolff. (Forts. Nr. 30, 31, 32, 33). — Nr. 33. »Silvana« von Weber-Langer. Von H. Dorn. (Forts. Nr. 34). — Nr. 38. Ein Brief Wagner's an Hauser. — Nr. 39. Schumann als Lexikograph. Von H. Simon. — Nr. 41. Edison's Phonograph.

Neue Musikzeitung. Red. Aug. Reiser. Stuttgart, Grüninger, IX. Nr. 19. Nicolai von Wilm. Von A. Niggli. — Stimmerzeugung. Von G. Scharfe. — Nr. 20. Die Person W. A. Mozart's. Von Schafhäutl. — Nr. 21. Teresa Testi. — Lenau und die Musik. Von W. Kahl. — Nr. 23. Erinnerungen an Carl Tausig. Von C. Graf v. Krockow. (Schluß Nr. 23). — Nr. 23. Die Pflege des mehrstimmigen Gesangs in Schule, Haus und Gesangverein. Von A. Reissmann. — Carl Philipp Emanuel Bach. Von L. Erbach. — Nr. 24. Therese Malten. Von A. Kohut. — J. S. Bach als Violinspieler. Von F. Schweikert. — X. Nr. 1. Das Suchersche Ehepaar. — Aus dem Leben Albert Lortzings. Von F. Schütz. (Schluß Nr. 2). — Nr. 2. Engerth's Bilder zu Mozart's »Hochzeit des Figaro«. — Julius Stockhausen. Von M. v. Flotow. — Vom Musikhumor R. Wagner's. Von L. Hartmann. — Nr. 3. Albert Niemann. Von E. Polko. — Drei Volkshymnen. Von H. Ritter. — Erinnerungen an Liszt. Von J. Sonnenschein. — Nr. 4. Anna Sachse-Hofmeister. Von A. Moszkowski. — Die Walzer, Mazurken, Polonaisen von Chopin. Von A. Reissmann. — Nr. 5. Hermann Winkelmann. Von O. Neitzel. — Nr. 6. Bianca Bianchi. Von M. Band. — Nr. 7. Elisabeth Leisinger. — Die Musik in der Malerei. Von Schulte vom Brühl. (Mit Forts.). — Allerlei Opernnamen. Von O. B. Weiß. — Nr. 8. Theodor Reichmann. — Nr. 9. Karl Freiherr von Perfall. — Nr. 11. Thalberg-Liszt. Von Louis Köhler. (Schluß Nr. 13). — Friedrich Silcher. Von L. Erbach. — Nr. 12. Franz Schubert. Von La Mara. — Der Dichter der Schubertlieder. Von J. Peter. — Schubertiana. Von La Mara. — Aus dem Leben Schubert's. Von E. Pasqué. — Nr. 13. Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele: Hans Richter, Hermann Levi, Felix Mottl. — Nr. 14. Marie Soldat. Von B. Vogel. — Die Ludlamshöhle. Von A. Niggli. — Die Urahnen unseres heutigen Klaviers. Von J. Sittard. — Nr. 15. John Field. Von M. Band. — Nr. 16. Ernst und Clementine Schuch. Giovanni Bottesini. Von J. Paul. — Nr. 17. Sigrid Arnoldson. — Gustave

Roger. Von A. v. Winterfeld. — Karl Amadeus Mangold. Von E. Pasqué. — Die Geigen J. P. Viotti's. — Militärmusik. Von M. Dittrich. — Nr. 18. Wilhelm Speidel. — Karl Fasch. Von L. Erbach. — Napoleon I. und seine Hofkonzerte. Von E. Kreowski. — Die vier Ouverturen zu Fidelio. Von H. Simon. — Nr. 19. Peter Tschaikowsky. (Schluß Nr. 20). — Ein ungedrucktes Lied von R. Wagner. Von W. Tappert. — Marie Szymanowska, eine Freundin Goethes. Von G. Karpeles. — Nr. 20. Frau Moran-Olden. Von B. Vogel. — Lindner's Oper »Meisterdieb«.

Neue Zeitschrift für Musik. Red. Paul Simon, Leipzig. LV. Nr. 39/40. Rudolph von Habsburg und Frau Musica. Von J. Böck. — Nr. 42. Johannes Miksch. Von A. Kohut. (Schluß Nr. 43). — Nr. 44. Was ist ein Motiv? Von H. Riemann. (Forts. Nr. 45). — Nr. 46. Die chromatische Tonleiter. Von W. Rischbieter. (Forts. Nr. 47). — Nr. 48. C. M. v. Weber. Von F. Poland. (Forts. Nr. 49, 50). — Nr. 49. Ein Brief Liszt's. — LVI. Nr. 1. Brülls »Das steinerne Herz«. Von L. Hartmann. — Ein französischer Schriftsteller (Baudelaire) über Tannhäuser. Von W. Weigand. (Forts. Nr. 2). — Nr. 2. Abraham a Sancta Clara und die Musik. Von O. B. Weiß. — Nr. 3. Die Verwandtschaft der Tonarten. Von A. C. Kalischer. (Forts. Nr. 4, 5). — Nr. 5. Franz Witt. — Nr. 6. Quintenparallelen. Von W. Rischbieter. (Schluß Nr. 7). — Schluß des Verzeichnisses sämmtlicher im Druck erschienener Werke von F. Liszt (siehe vor. Jhrgg.). — Nr. 8. Musikalische Erlebnisse bis auf 1824 zurück. Von F. Poland. (Schluß Nr. 9). — Nr. 9. Louise Otto-Peters. Von L. Ramann. — Nr. 10. Dvorak's »Der Jacobiner«. Von L. Hartmann. — Nr. 11. Die Fremdwörtersprache in der Musik. Von J. Schucht. — Aus dem Tagebuche eines Musikers. Von R. Pohl. (Mit Forts.). — Nr. 12. Kritiker und Kritisirte. Von O. Neitzel. (Schluß Nr. 13). — Nr. 14. Litolff's »Die Tempelherrn«. Von L. Hartmann. — Nr. 15. Franz Schubert's »Der Wanderer«. Von P. v. Lind. (Schluß Nr. 16). — Nr. 16. Moritz Fürstenau. — Nr. 17. Bemerkungen zu Liszt's »Les Préludes«. Von R. Pohl. — »Turandot« Balletoper von A. Jensen. Von R. Musiol. (Forts. Nr. 18). — Nr. 18. Die moderne Parhypate und Trite. Von O. Waldapfel. — Nr. 19. Aus der Modulationslehre. Von A. C. Kalischer. (Mit Forts.). — Nr. 22. Bemerkungen über den Klavier-Unterricht. Von H. v. Bülow. — Nr. 23. Künstler und Publikum. Von O. Neitzel. (Mit Forts.). — Nr. 26. Carl Riedel. Von P. Simon. — Zur Berliozfrage. Von R. Pohl. — Nr. 28. Die 26. Tonkünstlerversammlung in Wiesbaden. (Mit Forts.). — Goethe's Singspiel »Jery und Bätely«. — Nr. 31. Enharmonion-Diatonon Anwendung. Von O. Waldapfel. — Nr. 33. Friedrich der Große und die Musik. Von C. Günther. (Schluß Nr. 34). — Nr. 35. Rubinstein über Liszt. Von Y. v. Arnold. — Nr. 36. Schubert's »Erlkönig«. Von P. v. Lind. — Nr. 37. Über Agogik. Von H. Riemann. (Schluß Nr. 38). — Nr. 39. Militär-Musikalisches. Von K. Neefe. (Forts. Nr. 40, 41). — Nr. 41. Wie man in Amerika über Gesang und Musik redet. Von J. Mayer. — Nr. 42. Felix Draeseke. Von B. Vogel. (Forts.). — Die Violine und ihre Meister. (Forts.). —

Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Hug. XXVIII. Nr. 17. Zwei Briefe über Musik aus dem Jahre 1795 (vide Nr. 22). — Nr. 18. Neue theoretische Werke über Gesang. Von A. Glück. (Forts.). — Stephen Heller. Von A. Niggli. (Forts.). — XXIX. Nr. 1. Die Bedeutung des Männergesanges für die Kunst. — Die Musik in ihren Wirkungen auf das menschliche Gemüth. Von A. Beetschen. — Nr. 2. »Der Erlkönig« von Schubert und Löwe. Von A. Niggli. — Der Orchestermusiker. Von H. Kling. — Nr. 3. Joh. Jakob

Sprüngli. — Wagner's »Die Feen«. Von C. Zeumer. — Nr. 4. Tantièmen in der Schweiz. Von A. Glück. (Forts.). — Nr. 5. Eugen Petzold. — Nr. 6. Die neue Orgel der Stadtkirche in Winterthur. Von Ruckstuhl. — Nr. 7. Die ersten Romantiker in der Musik. Von A. Ruthardt. — Nr. 8. Felix Mendelssohn-Bartholdy's Aufenthalt in der Schweiz während des Hochsommers 1842. Von A. Niggli. (Schluß Nr. 9). — Nr. 11. Friedrich Silcher. Von H. M. Schletterer. — Nr. 16. Das Winzerfest in Vevey. (Mit Forts.). — Nr. 17. Eusebius Käslin. (Schluß Nr. 18). —

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, Bartholf Senff. XLVI. Nr. 45. Eine chinesische Oper. — Die Theater in Europa. (Mit Forts.): Braunschweig, Schwerin, Dessau, Coburg-Gotha, Meiningen, Oldenburg, Altenburg, Neu-Strelitz, Sondershausen, Gera, Detmold. — XLVII. Rückblick auf das Jahr 1888. (Mit Forts. bis Nr. 19). — Nr. 25. Eine amerikanische warnende Stimme über die Gesangskunst der Gegenwart. — Nr. 26. »Manuel Venegas« von R. Heuberger. Von E. Bernsdorf. — Nr. 27. Moritz Fürstenau. — Nr. 35. Carl Banck. — Nr. 37. Die Musikfeste im Sommer. — Nr. 48. Hermann Langer. — Nr. 49. Ein altes Actenstück aus der Wiener Hoftheaterkanzlei. Von J. Seitz. —

Siona. Herausg. M. Herold. Gütersloh, Bertelsmann. XIII. Nr. 12. Vom Unterschied des hymnodischen und psalmodischen Gesangs. Von W. Mann. — XII. Nr. 1. Beiträge zur Geschichte der evangelischen Liturgien. Von Bronisch. — Franz Witt. (Auch Nr. 3). — Nr. 2. Die Pflege der Nebengottesdienste in Bayern. Von M. Herold. — Nr. 5. Kirchenlieder mit anderen als den vorgeschriebenen Melodien. Von F. Kern. — Nr. 6. Die Apostel-Marien- und Heiligentage im evangelischen Chorgottesdienste nebst der Feier des Johannistages. Von C. Könnecke. — Nr. 7. Der Altar im gottesdienstlichen Leben. Von H. C. Schoener. — Nr. 8. Agnus Dei. Von Cracau. — Requiem. (Forts. Nr. 10). — Nr. 9. Aus der Passionsliturgie nach Ludecus. 1589. — Die Improperien und Crux fidelis am Karfreitage (metrische Übersetzung). — Nr. 10. Zur Melodie »Vom Himmel hoch«. Von Eickhoff. —

Il Teatro illustrato e la musica popolare. *Milano, Sonzogno. VIII. Nr. 94. Elena Hassreiter. — Album di Costumi (continazioni). — Hugo Riemann e il sistema »duale dell armonia«. Di C. Pollini (contin. Nr. 95). — »Ivanhoe« di Ciardi. — Storia della musica in 12 conferenze di Guglielmo Langhans. — Wagner e Meyerbeer. Di Carlo de Slop. — Il nuovo drama spagnuolo (contin.). — Nr. 95. L'Orfeo di Gluck. Di A. Galli. — »L'Amleto« di Thomas. — »Bice di Roccaforte« opera di Giacomo Medini. — Nr. 96. »Francesca da Rimini«. Musica di A. Cagnoni. Di A. Galli. —*

Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. *Deel II. 1. Stuk. Het Luitboek van Thysius. Van J. P. N. Land. (Vervolg Nr. 2, 3, Deel III Nr. 1). — Het volmaekte Klaeuwier. Van J. A. Ban. — Jean Adam Reinken. — Programma's van Historische Concerten. (Vervolg). — Nr. 3. Het Orgel van de Nicolaïkerk te Utrecht. Van J. C. M. v. Riemsdijk. — Sweelinckiana. — Oud-nederlandsche Volksliederen. Van J. C. M. v. Riemsdijk. — Aanteekeningen uit het Archief te Utrecht. Van F. A. L. v. Rappard. — Aanteekeningen uit het Archief van Amsterdam. Van C. M. Dozy.*

Urania. Herausg. A. W. Gottschalg in Weimar. Erfurt, Otto Conrad. XLV. Nr. 10. Josef Rheinberger. — Nr. 11. Orgeldispositionen. (Forts.) — Die Orgel in unserer Zeit. Von C. A. Fischer. — Verzeichniss der 1887 erschienenen Orgelmusikalien. (Forts.). — Nr. 12. Mensurverhältnisse. Von H. Goedeke. (Forts.). — Eduard Grell. Von M. Blumner. — XLVI. Nr. 1. Charles

Maria Widor. (Forts.). — Nr. 3. Die Orgel im Gottesdienst. Von P. Volkmann. — Nr. 4. C. Ph. E. Bach. — Nr. 5. Gustav Adolph Rudolphi. Von Th. Mann. — Fortschritte im Orgelbau (Röhrenpneumatik von Weigle). Von Th. Aichelin. — Nr. 6. Die neue Orgel der St. Petrikirche zu Chemnitz von Ladegast. — Die Orgel der Singakademie zu Berlin. — Die Orgel in der evang. Kirche zu Niederhochstadt. — Nr. 7. Die neue Orgel in der St. Petrikirche in Lübeck von Walcker & Co. — 2 Aktenstücke von Johann Leo und Jacob Hassler. — Carl Christoph Hermann Hauer. Von Th. Mann. — Nr. 8. Christian Gottlieb Schlag in Schweidnitz. — Historische Mittheilungen (Processio palmarum, Verpflichtungen des Pfarrers vor der Reformation). Von H. Löffler. — Neue Orgeln. — Nr. 19. Die elektrische Konzertorgel in Chicago von H. L. Roosevilt. — Nr. 10. Die neue Orgel in Nördlingen. —

Namen- und Sachregister.

Zusammengestellt von **Max Seiffert.**

